А. ДЖИВЕЛЕГОВ

Леонардо да Винчи

SHOUT
SHARE
IT

Annotation

Самая издаваемая на русском языке книга о жизни Леонардо да Винчи.

Жизнь и творчество Леонардо да Винчи протекает на фоне сложных исторических и политических событий, которые происходили, в итальянских городах-государствах в конце XV — начале XVI века. Написанная крупным ученым, знатоком истории и культуры итальянского Возрождения А. Дживелеговым книга ярко воссоздает образ великого художника, архитектора, ученого, изобретателя, инженера. Автор знакомит читателя с талантливыми современниками Леонардо да Винчи — учеными, философами, архитекторами, художниками.

- Алексей Дживелегов
- ОТ АВТОРА
- ВО ФЛОРЕНЦИИ
  - Рождение и детство Леонардо
  - Флоренция до Леонардо. Учение у Верроккьо
  - Художнические мастерские, их художественные и научные методы
  - Школьная наука и гуманизм. Леон Баттиста Альберти
  - Первые опыты Леонардо — художника
  - Живопись XV века во Флоренции
  - Роль гуманизма в процессе роста Леонардо
  - Леонардо — самостоятельный художник
  - Леонардо и медичейская Флоренция
  - Отношение к нему Лоренцо Медичи
  - Бытовые условия Леонардо
  - Переезд в Милан
- В МИЛАНЕ
  - Дворец Лодовика Сфорца, по прозванию Моро
  - Первые шаги Леонардо в Милане
  - Леонардо при дворе Моро
  - Первые работы в Милане
  - Изабелла и Беатриче
  - «Мадонна в скалах»
  - Искусство и наука. Друзья Леонардо и социальная среда
  - Поход Карла VIII
  - «Тайная вечеря»
  - Лука Пачоли и научные занятия
  - Инженерные работы

- Нашествие французов. Бегство в Венецию
- В СТРАНСТВОВАНИЯХ
  - Мантуя и Венеция
  - Флоренция в 1500 году
  - «Святая Анна»
  - У Цезаря Борджа
  - Второе пребывание во Флоренции
  - «Битва при Ангиари»
  - Технические работы
  - «Джоконда»
  - Снова в Милане
  - Искусство и наука
  - Анатомия
  - Рим. Джулиано Медичи
  - «Леда» и «Иоанн Креститель»
  - Франциск I и отъезд во Флоренцию
- ВО ФРАНЦИИ
  - Леонардо и Возрождение
  - Значение математики и естествознания в концепции Леонардо
  - Общественные идеалы
  - Причины отъезда во Францию
  - Рукописи Леонардо и их судьба
- БИБЛИОГРАФИЯ
- notes
  - 1
  - 2
  - 3
  - 4
  - 5
  - 6
  - 7
  - 8
  - 9
  - 10
  - 11
  - 12
  - 13
  - 14
  - 15
  - 16
  - 17
  - 18
  - 19

- ○ 20
- ○ 21
- ○ 22
- ○ 23
- ○ 24
- ○ 25
- ○ 26
- ○ 27
- ○ 28
- ○ 29
- ○ 30
- ○ 31
- ○ 32
- ○ 33
- ○ 34
- ○ 35
- ○ 36
- ○ 37
- ○ 38
- ○ 39
- ○ 40
- ○ 41
- ○ 42
- ○ 43
- ○ 44
- ○ 45

Жизнь замечательных людей

9·10 /57·58/ выпуск

А. Дживелегов

Леонардо да Винчи

Алексей Дживелегов
ЛЕОНАРДО ДА ВИНЧИ

ОТ АВТОРА

В настоящей книге форма и содержание определяются двумя моментами. Она является первой советской биографией Леонардо да Винчи. Она выходит одновременно с «Трактатом о живописи» в полном переводе А. А. Губера и с собранием избранных сочинений Леонардо, выпускаемых издательством Academic.

Так как читателю открывается возможность благодаря двум последним изданиям читать в хороших переводах самого Леонардо, то этим самым автор биографии получает право ограничить выдержки самым необходимым. Охват интересов Леонардо так гигантски, так сверхчеловечески велик, что, если поставить себе задачею сколько-нибудь обстоятельно познакомить читателя со всем тем, что он сделал как ученый в различных областях, понадобится книга, превышающая своими размерами настоящую по крайней мере в десять раз.

При наличии текстов Леонардо автор получает право быть скупее на цитаты.

Леонардо не дал человечеству и малой доли того, на что он был способен. Картин он оставил мало, как скульптор он дал только гипсовую модель памятника Франческо Сфорца, которую расстреляли французские стрелки, занявшие в 1419 г. Милан. Ни одно здание в Италии не может быть приписано Леонардо с определенностью, хотя нам известно много чертежей и планов, сделанных им, но оплодотворявших чужие достижения. Из его изобретений не прошло в производственно-промышленную технику ни одно. Его инженерные работы ограничивались почти всегда — и в Милане, и во Флоренции, и во Франции, и у Цезаря Борджа — гидротехническими и гидродинамическими сооружениями, которые иногда, например во Франции, не выходили даже из стадии чертежей.

Настоящим памятником того, что представляет собой Леонардо как художник, как ученый, как изобретатель, как инженер, являются его записи. В этих записях огромное количество набросков, рисунков, эскизов, в них неисчерпаемый

запас научных идей и технических замыслов.

Можно без преувеличения сказать, что нет ни одной отрасли науки, в которой Леонардо не наметил бы новых путей. Его испытующий ум проникал всюду. Во всех отраслях науки делал он попытки повернуть на новую дорогу то, что было сделано до него. Но человечество воспользовалось минимальной долей того, что продумал Леонардо, ибо все то, что он писал, осталось погребенным в его записях.

Его литературное наследство, ввиде огромного количества кодексов и фолиантов, перешло после его смерти к его ученику Франческо Мельци, который выбрал из написанного Леонардо часть того, что относилось к живописи, и сделал из них ту книгу, которая сейчас известна под заголовком «Трактаты о живописи». После смерти Франческо драгоценные леонардовские фолианты долгое время лежали заброшенными на чердаке той самой виллы Ваприо, где Леонардо в 1506–1512 годах проводил так много счастливых дней. Потом они были расхищены. В продолжение веков эти рукописи, целыми кодексами и отдельными листками, гуляли по свету. Сейчас они сосредоточиваются по разным европейским хранилищам. Часть их уже издана, и все они тщательным образом изучаются. Но пока они лежали под спудом научная мысль продолжала работать, и большая часть открытий и изобретений Леонардо прославила других ученых.

Непосредственным вкладом в науку оказалась лишь малая доля его наследства, которая случайно попала б руки знающих людей в ближайшие после его смерти годы. Везалий знал анатомические записи Леонардо, если не целиком, то некоторую часть их. Точно так же знаменитый математик Джироламо Кардано сумел воспользоваться некоторыми математическими идеями Леонардо.

Только теперь с именем Леонардо соединилось представление, которое создалось бы уже 40 лет тому назад, если бы его литературное наследие было опубликовано тогда же: представление о Леонардо как об одном из самых универсальных ученых, если только вообще не о самом универсальном, о великане в области творчества и теоретической мысли, который хотел найти пути для человеческих знаний, чтобы помочь современному человечеству овладеть силами природы и заставить их служить себе.

Леонардо и сам в некоторой степени виноват в том, что его сочинения не сразу вошли в обиход научной мысли человечества. Как тип мыслителя и ученого он был совершеннейшим олицетворением человека настроений, рефлексов. Когда ему нужно было что-нибудь сделать, он колебался, не умел сразу

решиться, бросал едва начатое, не жалея уничтожал начатую работу. Он был великий *медлитель* и в науке и в искусстве. Ему все казалось, что сделанное им недостаточно, что нужно работать еще, а каждая новая стадия его исследования поднимала целую кучу таких вопросов, каждый из которых открывал опять новые области для исследования.

Основные принципы его научной методологии были для него всегда очень ясны, и он твердо придерживался их. Леонардо отрицал всякого рода авторитеты. Он совершенно отбрасывал религиозные критерии, которые в то время еще господствовали в научной области. Он настаивал на том, что всякое научное положение должно быть проверено опытом, и это было основным его методологическим тезисом. Опыт в его глазах был единственной решающей проверкой научной истины. Поэтому наука с полным правом чтит в Леонардо не только одного из величайших живописцев, но и одного из первых пионеров истинных научных методов.

Леонардо был универсальнейшим из ученых нового времени, и его сочинения заключают в себе наличие стольких дисциплин, что, если бы они не лежали под спудом более трехсот лет, каталог научных открытий за это время не пестрел бы именами. Собрание избранных сочинений Леонардо, выпускаемое издательством Academia, дает представление о научном универсализме Леонардо. Там это было проще сделать при помощи подбора текстов, чем в небольшой книжке при помощи монотонного перечисления, как это сделано например в сборнике «Флорентийских чтений», посвященных Леонардо.

После нескольких попыток пойти по этому пути автор должен был от него отказаться. Он сосредоточил свое изложение на трех моментах. Во-первых, на выяснении связи Леонардо с эпохою и средою; это первый опыт истолкования жизни и деятельности Леонардо на марксистской основе. Во-вторых, на обстоятельном освещении той области его деятельности, которая связана с техникой и изобретательством, ибо она должна всего больше заинтересовать читателя-рабочего; недаром ведь у нас на заводах рабочих-изобретателей зовут *леонардами*: чрезвычайно характерное преломление фигуры Винчи в сознании трудящихся масс. И, в-третьих, на раскрытии вклада Леонардо в эволюцию живописи; тут сведущий читатель увидит, что автор не согласен с утрированным гиперкритицизмом некоторых, в том числе и советских, искусствоведов; автор смотрел — и не раз — все крупные вещи Леонардо и значительную часть его рисунков и думает, что может быть несколько более щедрым в атрибуциях,[1] чем это сейчас принято.

Нужно ли говорить, что автор категорически отбрасывает как ненаучную и реакционную попытку многих представителей западной буржуазной науки представить итальянский Ренессанс со всеми главными его фигурами как нечто неоригинальное, рабски повторяющее результаты научной деятельности средневековых схоластиков, в частности парижских последователей англичанина Оккама. Энгельс на полустранице дал такую характеристику Ренессанса, которая разбивает эту концепцию и которая должна навсегда остаться руководящей. Автор отвергает также и высокомерные оценки Леонардо как ученого, выдвинутые в последнее время, в особенности Дюгемом и Ольшки. Нет ничего легче как критиковать Леонардо с высоты современных научных достижений. Гораздо труднее объяснить его на основе хозяйственной эволюции и классовой борьбы его времени.

Автор не ласкает себя мыслью, что он сумел на немногих страницах, ему отведенных, победить все трудности и избежать хотя бы крупных ошибок. Но он думает, что так как его работа первая попытка советского писателя дать связный марксистский очерк жизни и деятельности Леонардо, то другие поправят то, что у него окажется неправильно. Леонардо слишком твердый орех, чтобы его можно было разгрызть единичным усилием.

А. Д.

ВО ФЛОРЕНЦИИ

Рождение и детство Леонардо

В 1466 году или немного раньше молодой нотариус[2] сер Пьеро да Винчи переехал из своего имения в окрестностях местечка Винчи в тосканских Альбанских горах во Флоренцию. Незадолго перед этим он потерял свою первую жену Альбьеру Мадори и женился на Франческе Ланфредини, которую и привез с собой во Флоренцию вместе со старушкой матерью, служанкой и побочным сыном Леонардо.

Сер Пьеро был нотариусом согласно издавна установившейся семенной традиции. Его отец Антонио, дед и прадед были нотариусами, и сам он обучился своему прибыльному делу во Флоренции, где протекло несколько лет его юности (он родился и 1427 году). Когда учение было закончено, Пьеро вернулся в родные горы, чтобы начать работу по деревням и в небольшом городке Анкиано. Дела было попервоначалу, разумеется, не так много, и Пьеро, привыкший к рассеянной флорентийской жизни, искал развлечений. Но если дела в деревенской глуши были не обременительные, то и развлечения — не изысканные. Одним из них была мимолетная связь. Возлюбленную Пьеро нашел у себя в горах. Звали ее Катериною, и была она простая, здоровая, красивая крестьянская девушка. Плодом этой связи был Леонардо, родившийся в 1452 году.

Мадонна с цветком

Ленинград, Эрмитаж

Этюд мужского лица

Рисунок мелом, Оксфорд

В этом же самом году Пьеро женился на Альбьере Амадори, девушке своего круга, а Катерину выдал замуж за горца Аккатабригу ди Пьеро дель Вакка. Сына Пьеро взял к себе. В те времена на внебрачных детей общество смотрело чрезвычайно снисходительно. Не только в буржуазных семьях, но и в

дворянских и даже княжеских, где их появление поднимало очень острые вопросы о наследовании имений и синьорий, бастарды (внебрачные дети) воспитывались наравне с законными детьми и нередко получали те же права.

Леонардо прижился в отцовском доме очень легко. Пьеро сдал его на руки жене, которая и выходила его с помощью свекра и свекрови. Альбьера была бездетна, а дед с бабкою только и ждали внука. Леонардо был очаровательным ребенком: красивым, покойным и необыкновенно милым. Рос и развивался он хорошо, физически был крепок, как редкий из его сверстников, учился шутя, не докучал никому. В доме его обожали все без исключения. С матерью он виделся редко. Мы не знаем, как ей жилось с ее Аккатабригой.

Детство Леонардо протекало среди чудесной тосканской природы. Городок Винчи ютился в горном ущелье. Вверх и вниз тянулись лесистые склоны. Все было покрыто буйной зеленью, только самые высокие гребни были голы. Оттуда, где царил дикий каменный хаос, можно было любоваться широкой панорамой, с одной стороны увенчанной лиловыми вершинами далеких Апеннин, а с другой — мягко спускавшейся к зеленым холмам славного своими башнями Сан Джиминьяно. Мальчик любил бродить по горам. В полном одиночестве карабкался он по крутым уступам, часами просиживал над обрывами, смотрел кругом и думал. Под ним паслись стада, над головой его кружились крылатые хищники. Он наблюдал все — природы и животных — и все запоминал. С детства воспитывались и изощрялись в нем чувство и ум. Дед заботливо следил, чтобы предоставленная Леонардо свобода не была им дурно использована. Альбьера ласкою скрашивала ему домашнюю жизнь. Она протекала в довольстве, без нужды, в буржуазной обстановке.

Леонардо было около четырнадцати лет, когда он потерял деда и мачеху. Но ему некогда было предаваться горю. Сер Пьеро не любил терять времени. Он женился еще раз и перебрался во Флоренцию. Провинция перестала удовлетворять его аппетиты. Расчетливый нотариус много раз бывал в резиденции Медичи и знал, что там делаются хорошие дела, а благоприятная хозяйственная конъюнктура всегда обостряет жажду наживы. Пьеро хотел жить широко, и все виденное поддерживало в нем надежду на богатство. Он не обманулся.

Флоренция до Леонардо. Учение у Верроккьо

Переезд семейства Винчи во Флоренцию несколько предшествовал смерти Пьеро Медичи и переходу власти к его сыновьям Лоренцо и Джулиано.

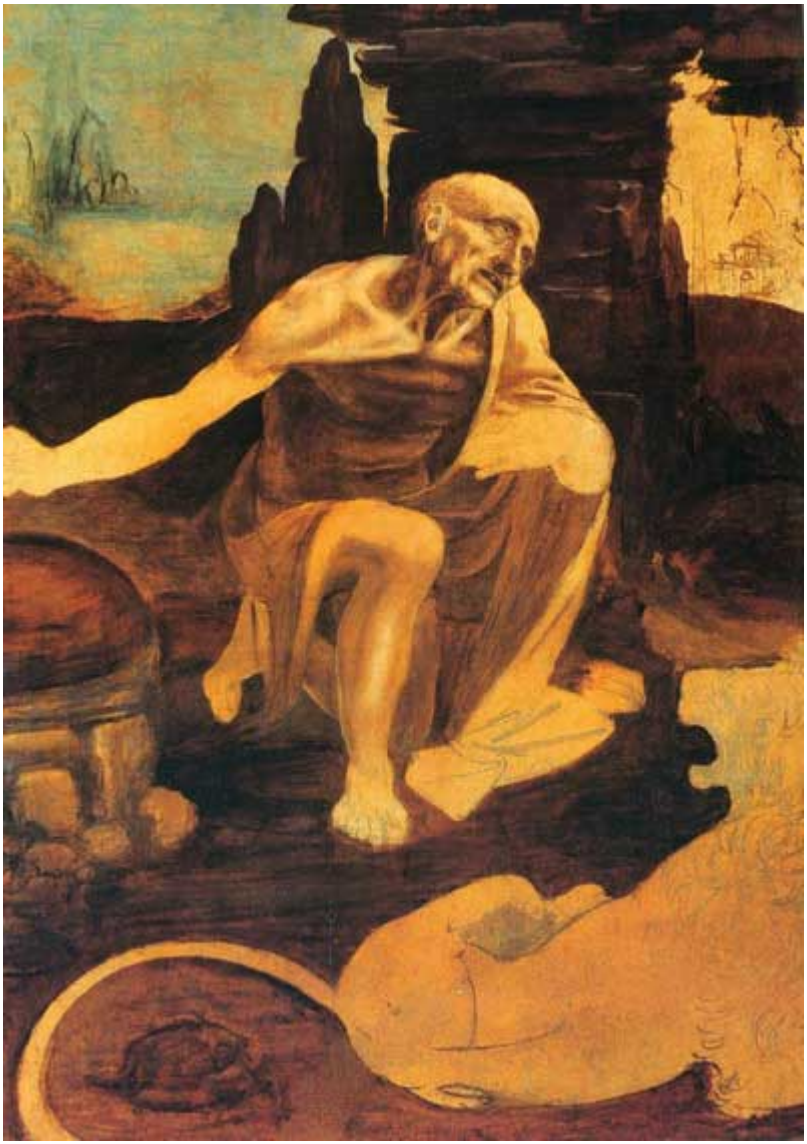
Уже второй раз прекрасный город на Арно получал новых синьоров из одной и той же семьи. Когда в 1434 году Козимо Медичи, вернувшийся из изгнания, стал господином Флоренции, он не позаботился обставить свою власть каким-либо юридическими титулами. В городе шла политическая борьба, то обострявшаяся, то утихавшая. Еще недавно все классы, вооруженные с ног до головы, сплоченные в коалиции, оспаривали власть друг у друга. До 1378 года никто не пытался вырвать ее из рук представителей промышленной буржуазии, семьи Альбицци, магнатов шерстяной буржуазии. В 1378 году группа молодых представителей той же промышленной буржуазии организовала и подняла ремесленников, чтобы покончить с диктатурой Альбицци. Диктатура была сокрушена. Но ремесленникам помогали рабочие, бесправная, жестоко эксплуатируемая масса. Именно они не позволили организаторам революции использовать ее исключительно в своих интересах, не дав взамен ничего трудящимся. Демагоги хотели ограничить дело простым переделом политической власти. Рабочие потребовали социальных и экономических уступок и, чтобы обеспечить осуществление своей социально-экономической программы, захватили политическую власть. На короткое время во Флоренции воцарилась власть рабочих — чомпи. Этот поворот революции напугал ремесленников, поддержавших рабочих. Они покинули рабочих и помогли крупной буржуазии сломить пролетарскую власть. В течение четырех лет (1378–1382) городом правили вожди ремесленников и вообще мелкой буржуазии. За это время крупная буржуазия собралась с силами, подготовила новый удар и в январе 1382 г. вернула себе власть. Все эти этапы сопровождались уличными боями, казнями, изгнаниями, конфискациями. Город понёс большие потери и людьми и ценностями, но политическая ситуация вернулась к исходному пункту: во главе вновь стояли Альбицци.

Больше полустолетия принадлежала власть их семье.

Сперва Мазо, потом Ринальдо правил Флоренцией, а в советниках и соправителях у них были другие магнаты шерстяной промышленности, заправилы цеха lana[3] главной организации

суконоделов — предпринимателей. Политика Флоренции в этот период целиком определялась интересами суконных фабрикантов. Это была политика экспансии, завоевания новых рынков. Флоренция покорила Пизу (1407) и, получив таким образом недоставaвший ей хороший морской порт, могла увеличить вывоз шерстяных товаров; тонкие сорта шли за границу, главным образом на Восток, а чтобы сбывать в большом количестве грубые дешевые сукна, республика стремилась раздвинуть свои границы. Это втягивало ее в беспрестанные войны не только с мелкими соседями, но и с такими серьезными противниками, как Милан, Венеция и Неаполь. Заправил республики это не смущало, но если политика экспансии обогащала суконных фабрикантов, то она истощала казну, разоряла ремесленников и наносила ущерб банковскому капиталу, ибо война, почти не прекращавшаяся, хотя и мелкая, останавливала приток вкладов в банки: каждый предпочитал не рисковать, а хранить деньги дома. Поэтому банковская крупная буржуазия объявила войну войне, т. е. политике крупной промышленной буржуазии. Началась борьба. Банковскую буржуазию, во главе которой все более и более определенно и решительно становились Медичи, сначала Джованни, потом его сын Козимо, поддерживали ремесленники.

Медичи обещали им мир, а мир означал прекращение трат на войну, сохранение денег в городе, расширение строительства, т. е. увеличение дохода ремесленников. Ремесленники ничего не теряли, обещая поддержку Медичи. Их положение при Альбицци было в достаточной мере плохо. При перемене политики они рассчитывали сильно выиграть. Их поддержка решила спор между двумя группами крупной буржуазии. Именно ремесленники больше всего помогли Медичи одолеть противников.



Св. Иероним. Масло

Рим, Ватикан

Этюд мужских голов. Рисунок углем

Национальная галерея, Будапешт

В 1433 году Ринальдо дельи Альбицци удалось повернуть дело так, что Казимо Медичи был арестован как политический преступник, заключен в одну из башен дворца Синьории, и, если бы не крупная взятка, данная номинальному главе правительства «гофалоньеру справедливости», весьма вероятно, что Козимо был бы казнен. Но червонцы подоспели как раз вовремя: казнь была заменена изгнанием. Козимо отправился в Венецию, где был принят как король, а пока он отсутствовал, друзья во Флоренции не теряли времени, и через год (1434) он получил возможность вернуться и разгромить врагов. Альбицци и их друзья частью

были казнены, частью изгнаны, крупная промышленная буржуазия оттеснена от власти, и Козимо стал правителем Флоренции.

Наступательные воины кончились, и Козимо старался поддерживать мирные отношения даже со старыми врагами — Миланом и Венецией. Ремесленники были довольны. Но Медичи никогда не отождествляли своих интересов с интересами ремесленного класса. Они были плотью от плоти и кровью от крови крупной буржуазии. Ремесленники были нужны им как опора, пока они не захватили власть и пока эта власть вполне не укрепилась. Когда этот момент настал, политическая демагогия была отброшена и Медичи показали свое настоящее лицо. Но это случилось значительно позже.

Козимо правил Флоренцией тридцать лет, и политика его все время была неизменна. Банк его работал великолепно, и капитал был главным орудием его власти. Людям среднего достатка Козимо предлагал дешевый кредит; ремесленников и рабочих задабривал непрерывными крупными постройками; архитекторов, скульпторов, живописцев заваливал работаю, книжные лавки — заказами, весь город ублажал развлечениями. Это, конечно, не значит, что Козимо всегда действовал методами прельщения. У него были другие методы, и когда нужно было, не бездействовали ни судебные репрессии, ни даже кинжал убийцы. Но в целом Козимо был не худшим из итальянских тиранов: не производил никаких свирепств, никого открыто не убивал, никого не грабил, женщин не насиловал, а, наоборот, старался показать, что во Флоренции жить совсем не плохо. Когда он умер (1464), город его оплакивал.

Власть перешла к его сыну Пьеро, и никто не противился этому акту наследственной передачи официально никак не оформленной, но фактически хорошо защищенной власти. Характером Пьеро был в отца: внешне очень скромный, сдержанный, миролюбивый, осторожный. Но он не обладал ни огромным умом, ни способностями Козимо. Когда власть досталась ему, он был уже не молод, и в нем сидел злой недуг: сильнейшая подагра. Он и решил, что лучшее, что он может сделать, это идти по стопам отца, чтобы не создавать себе противников и стараться только о том, чтобы передать власть сыновьям, когда они подрастут. Сыновья обещали много.

Но в одном политика Пьеро отличалась от политики Козимо: Пьеро больше, чем Козимо, старался развлекать народ. Козимо много строил, украшал город зданиями, которые должны были стоять века, и не очень любил бросать большие деньги на мимолетные зрелища. Пьеро не был так спокоен за свою власть,

как Козимо: ведь был момент, он был связан с именем Диотисальви Нерони, когда сторонники враждебной партии составили заговор и власть едва не ушла из его рук. Он считал, что немного демагогии, притом красивой, не только не повредит ему, а, наоборот, принесет пользу. И не жалел денег на устройство зрелищ. Их обставляли богато и пышно. Языческие мифы и христианские легенды одинаково легко в умелых руках художников превращались в пышное зрелище. Именно при Пьеро была устроена процессия, изображавшая поклонение волхвов, которая длилась целый месяц. О ней упоминает Макиавелли; возможно, что некоторые ее моменты изобразил Беноццо Гоццоли[4] на знаменитой фреске во дворце Медичи. Недаром во главе центральной группы всадников там выступает Пьеро.

Пьеро Медичи умер в 1469 году, чуть позже переезда сера Пьеро да Винчи из Анкиано во Флоренцию. Юность Леонардо совпала с первыми годами правления Лоренцо Медичи.

Семейные условия продолжали быть благоприятными. Франческа Ланфредини была также бездетна, как и первая жена сера Пьеро, и Леонардо продолжал оставаться единственным сыном отца до двадцатичетырехлетнего возраста.[5]

Он получил дома такое воспитание, какое получали дети в богатых буржуазных семьях: его научили кроме чтения, письма и начатков арифметики, к которой он обнаружил блестящие способности элементарной латыни, музыке и пению. А потом пошло учение настоящее, в тех областях, в которых мальчику суждено было подняться на самые высокие вершины.

Художнические мастерские, их художественные и научные методы

«…Несмотря на разнообразные увлечения, он никогда не бросал рисования и лепки, ибо это были вещи, которые больше всего другого привлекали его воображение. Приметив это и приняв во внимание возвышенность его характера, сер Пьеро, захватив с собою однажды несколько его рисунков, отнес их к Андреа Верроккьо, бывшему большим его приятелем, и убедительно просил его сказать, достигнет ли Леонардо, отдавшись рисованию, каких-либо успехов. Андреа пришел в такое изумление, увидев, насколько замечательны первые опыты Леонардо, что посоветовал Пьеро дать ему возможность посвятить себя этому искусству. Тогда Пьеро принял решение отдать Леонардо в мастерскую Андреа».

Так Джорджо Вазари повествует о поступлении Леонардо учеником к Верроккьо. Ученье его началось в 1466 году. Леонардо было четырнадцать лет, и он мог многому научиться у Верроккьо.

Мастерские (боттеги) итальянских живописцев XV века представляли собою лаборатории совершенно исключительного значения. У наиболее крупных живописцев юные ученики обучались прежде всего тому ремеслу, которое считалось преддверием серьезной художественной выучки, — ювелирному. Одновременно их вразумляли грамоте и цифири, посвящали постепенно в тайны простейшей живописной техники: растиранию и смешению красок, левкасу, подготовке деревянной доски для станковой картины, подготовке стены для фрески. Потом понемногу начинали доверять им грунтовку и нанесение фона, а от мелкой ювелирной лепки и чеканки переводили к лепке скульптурной. Одновременно их учили рисунку, сначала заставляя срисовывать вещи учителя, а потом рисовать с натуры. Чем дальше, тем сложнее становилась наука; наряду с живописью и скульптурой в нее включалась и архитектура, и почти все итальянские художники, начиная с Джотто, пробовали свои силы в любом из этих искусств. А были и такие, которые создавали шедевры во всех трех областях, и не один Микеланджело.

Едва ли не самой замечательной особенностью мастерских, особенно боттег крупных художников XV века, было то, что ученики знакомились там не только с приемами и методами живописи, скульптуры и архитектуры, но и с основами точных наук, поскольку в то время можно было говорить о точных науках.

Как это случилось и почему?

Технические начала всех трех искусств в тот момент, когда в Италии начали их культивировать, т. е. в начале XIII века, покоились на чистой эмпирии. Личный опыт художника был его учителем, и этот свой личный опыт он передавал своим ученикам. Искусство, можно сказать, до самого XV века держалось на передаваемых по преемству от учителя к ученику эмпирически добытых, никакой теорией не подкрепленных приемах. И только в XV веке художники начали думать о том, чтобы подвести под свои приемы какую-то теорию. Это было первым результатом социальных сдвигов того времени. Мы увидим еще, в чем они состояли. Здесь достаточно указать на один факт. Буржуазия в крупных итальянских центрах богатела и предъявляла к художникам так много требований, что для их удовлетворения нужно было принести в систему эмпирические приемы, чтобы с наименьшей затратой времени и сил дать возможно больше творческой продукции и возможно лучшего качества. Так от несистематизированного опыта, от чистой эмпирии, постепенно начал совершаться переход к опыту целеустремленному, к эксперименту.

Первым, кто понял, что приемы, передающиеся от учителя к ученику, покоятся на научных законах, был знаменитый архитектор, создатель флорентийского соборного купола, строитель воспитательного дома, церкви Сан Лоренцо, капеллы Пацци[6] и многих других зданий — Филиппо Брунеллески (1377–1446). Это был гениальнейший художник, который начал работать как скульптор, участвуя в знаменитом Флорентийском конкурсе на вторые двери Баптистерия[7] в 1401 году, но, когда победителем был признан не только он, но и Лоренцо Гиберти, Брунеллески забросил скульптуру и целиком посвятил свои силы архитектуре. Он недолго пробыл в Риме (1403–1405) вместе с другим гениальным художником, скульптором Донателло, и там, изучая римские архитектурные памятники, вычисляя, вымеривая, взвешивая, докапываясь до фундаментов, стал постигать законы архитектурной техники, угадывать и изучать пути, ведущие от зодчества к математике. Он же первый установил правила перспективы в живописи, хотя картин не писал, а рисовал только схематические пейзажи, служившие проверкой перспективных правил. Так как и работы над перспективной проблемой вели к математике, то Брунеллески вынужден был обратиться к изучению математики в ее чистом виде, в объеме, значительно превосходящем то, что давалось обычными «абаками», т. е. учебниками, содержащими лишь основные арифметические действия и первые правила геометрии.

Огромную помощь Филиппо, в то время уже немолодому, оказал в этом еще совсем юный математик Паоло Тосканелли, закончивший как раз тогда свое математическое образование и ставший настоящим специалистом в своей науке; он многому мог научить Брунеллески, никогда не изучавшего математику сколько-нибудь систематически. Тесная дружба, завязавшаяся между славным уже архитектором и начинающим ученым, бывшим почти на двадцать лет моложе, является фактом чрезвычайно важным. Вазари говорит, что Тосканелли обучил Филиппо геометрии, а Филиппо в свою очередь «объяснял ему все вещи» фактами из практического опыта и так хорошо, что «ставил в тупик» молодого ученого. Так и лице одного из гениальнейших своих представителей искусство потребовало помощи у науки и получило ее.

Брунеллески, если верить его биографам, оставил несколько работ: по прикладной оптике, механике и математике. Они до нас не дошли, едва ли были хорошо известны в свое время, а может быть, никогда и не существовали. Художники, современники Брунеллески, трудились над решением перспективных задач каждый по-своему, но трудились все и часто до самозабвения. Паоло Учелло[8] обращался за помощью к математику Антонио Манетти, а дома просиживал над перспективными рисунками целые ночи и в восторге восклицал, когда жена гнала его спать: «Какая упоительная вещь перспектива!»

Одно обстоятельство, однако, затрудняло сближение искусства и науки. Художники были людьми, которым не хватало научной подготовки. Почти никто из них не знал латыни, т. е. языка, приобщающего либо к «школьной» науке, либо к гуманистической образованности. Они умели читать и писать только по-итальянски, часто записывали на итальянском языке свои мысли и результаты своих опытов, пытаясь придать им систематическую форму. Записи Брунеллески, если и были, до нас не дошли. Записи «Commentarii» его соперника и в скульптуре и в архитектуре Лоренцо Гиберти (ок. 1381–1455) нам известны. Они чрезвычайно любопытны и в своих достоинствах и в своих недостатках. Из трех «комментариев» один (второй) представляет огромный интерес. Это настоящий первоисточник. Он сообщает большое количество фактов, иллюстрирующих рост итальянского искусства в первые два века его истории. Первый «комментарий», очень невразумительно, кое-как перелагая Плиния, повествует об античном искусстве, а третий пытается, и тоже не очень ладно, на основе фактов, сообщенных древними и средневековыми теоретиками, вести рассуждения об оптике и перспективе. То, что Гиберти не справился со своей задачей в целом, особенно с

важнейшей ее частью, практической, служащей содержанием третьего «комментария», объясняется тем, что он был дилетант, малообразованный человек, плохо вооруженный критическим аппаратом, работающий с посторонней помощью. Он вынужден был обращаться к гуманистам с просьбой перевести ему то или другое место из латинских источников, а те, нужно думать, не всегда были в силах помочь ему по-настоящему, потому что слабо разбирались в математике и ничего не понимали в оптике.

Задача дать теоретическое изложение научных основ различных отраслей искусства становилась все настоятельнее. Обстоятельства властно требовали ее разрешения.

Школьная наука и гуманизм. Леон Баттиста Альберти

Чтобы справиться с этой задачей по-настоящему, нужны были два условия: во-первых, чтобы человек чувствовал себя как дома во всех областях искусства, т. е. был художником сам и, во-вторых, чтобы он имел хорошую научную подготовку, такую, какой не хватало не только Гиберти, но и Брунеллески. Каким же путем возможно было получить требуемую научную подготовку в условиях кватроченто?[9]

Люди в то время приобщались к образованию двумя путями. Первый из них был путь «школы» (schola) — старый средневековый путь, где царило богословие, где командовал догмат, где тяжело ворочали международным ученым языком, латынью особого сорта, который не узнали бы Цицерон и Квинтилиан,[10] языком, которым свободно оперировали схоластические эрудиты любой страны. Все то, что от науки, завещанной человечеству античным миром, было спасено Византией и арабами, было достоянием этой «схоластической», школьной эрудиции: математика, космографии, астрономия, техника, естествознание, философия. Научные сочинения греков и арабов были с грехом пополам переведены на схоластическую латынь, искаженные иной раз до неузнаваемости, но осененные всем авторитетом церкви, защищенные твердыней непререкаемых богословских аргументов. Их пережевывали с натугой, неторопливо, сидевшие по монастырским кельям, огражденные от соприкосновения с живой жизнью церковные ученые, часто очень талантливые, иной раз гениальные, но всегда смотревшие на свою научную работу как на благочестивый подвиг, как на особый вид служения богу, а не как на дело общественно полезное, нужное и важное для жизни.

Из семичленного курса схоластической науки, слагавшегося из «троепутия» и «четырехпутия» (trivium et quadrivium) три дисциплины низшей школы принадлежали к словесным, четыре университетские (в том числе музыка) — к математическим наукам. Популярное средневековое двустишие определило содержание их таким образом:

> Gra loquitur, Dia verba docit, Rhe verba ministral,
> Mus canit, Ar numerat, Geo ponderat, Ast colit astra
>
> Гра говорит, Диа учит словам, Ри правит словами,

Муз поет, Ар ведет счет, Гео меряет, Аст чтит светила.

От усердия отдельного ученого зависело, насколько он углубится в изучение каждой из этих дисциплин. Речь шла, конечно, не о «тривиальных» науках, а о тех, которые проходились в университетах, и, хотя пособия и руководства были очень несовершенны, многие из ученых становились хорошими специалистами. Главная заслуга схоластических ученых в том, что они донесли основы математических и иных знаний до тех времен, когда эти знания попали наконец в руки настоящих ученых.

В XV веке в Италии на схоластическую науку уже давно велась атака. Ее позиции уже давно штурмовались гуманистами, представителями новой образованности и идеологами новой культуры, культуры Ренессанса, постепенно включавшими в круг своих интересов и исследований философские и научные вопросы.

Оружием гуманистов была философия. Они изучали латинский и греческий языки, многие из них свободно писали на обоих, но латинский язык гуманистов был совсем не тот, который был в ходу у схоластиков. Это была настоящая классическая латынь, безукоризненно правильная грамматически, безукоризненно чистая стилистически. Недаром некоторых из гуманистов называли «обезьянами Цицерона». Пользуясь этим бесспорным преимуществом, гуманисты сразу же объявили своим достоянием все вопросы литературы, литературной и исторической критики, т. е. все то, что требовало настоящей филологической эрудиции, а затем овладели и значительной областью философских вопросов, прежде всего этических.

Гуманисты постоянно и упорно подчеркивали, что у них иной подход к науке, чем у схоластиков, и что научные задачи они понимают совсем по-другому, чем те. Недаром гуманисты создали новую педагогику, требовавшую индивидуального подхода к ученику, обращавшую такое же внимание на физическое воспитание, как и на умственное, свободную от воздействия богословия.

Недаром свою высшую школу они назвали studio — местом занятий, а не университетом, ибо они вовсе не гнались за универсальным охватом всех дисциплин (universitas scientiarum), а культивировали науку, сообщающую «человечность», воспитывающую личность.

Общей особенностью обоих враждебных лагерей, «школьных» ученых и гуманистов, было то, что каждый из них замыкался в

особый круг, куда не допускались непосвященные. Этот заповедный круг, который у гуманистов назывался то «республикою знании», то «огороженным садом», принципиально отделял себя от людей неученых, тех, кто не знал латыни. Но аристократичность «школы» и аристократичность гуманизма были разной социальной природы. В аристократичности «школы» еще сказывались старые феодально-церковные традиции, лишившиеся всякого смысла в таких крупных торговых и промышленных центрах, как Флоренция и Венеция, но еще сохранившие жизнеспособность в отсталых экономических областях, как Ломбардия, Романья, Неаполитанское королевство, и в их ученых столицах — Падуе, Болонье, Неаполе. А аристократизм гуманистов был одним из культурных отражений господствующей роли крупной — именно крупной — буржуазии, идеологами которой были гуманисты, ибо в этот период только богатые купцы могли обеспечить представителям интеллигенции определенный жизненный уровень.

Поэтому ни школьно-университетский ученый, ни гуманист чистого типа не могли взять на себя ту задачу, решение которой стало жизненным вопросом для художников. Ибо художники были те самые неученые люди, от которых отмежевались и «школа» и гуманисты. Искусство же было менее всего аристократично: оно обращалось ко всем без исключения и уже давно сделалось наиболее демократическим орудием культуры. С другой стороны, самим художникам не хватало знаний. Задача, таким образом, оказывалась по плечу только такому художнику, который был вооружен школьной наукой, и такому гуманисту, который был способен сломить решетку «огороженного сада» и начать писать не по-латыни, а на языке, понятном любому художнику, т. е. по-итальянски. Такой человек нашелся. Это был Леон Баттиста Альберти (1404–1472).

Он был на двадцать с лишним лет моложе Брунеллески и Гиберти и родился в богатой купеческой семье. Род его стоял уже давно в первых рядах крупной флорентийской буржуазии и был выброшен в изгнание одной из судорог социальной борьбы в восьмидесятых годах XIV века. Леон Баттиста родился и получил образование не во Флоренции. Быть может, поэтому он основательнейшим образом прошел «школьную» науку и хорошо изучил многих классиков точных дисциплин: во Флоренции, где богатая буржуазия находилась во власти гуманистической культурной моды, это было бы значительно труднее.

Школьные занятия дисциплинировали ум Альберти и подготовили его к той удивительно разнообразной и плодотворной карьере артиста, писателя и ученого, которая

создала ему славу «всестороннего человека», homo universale. Но карьера ученого в Италии XV века не могла развиваться вне путей гуманистических, и Альберти понял это вовремя. Недаром он чуть не надорвал свои физические и умственные силы нечеловечески напряженными занятиями. Зато он блистательно овладел и школьной и гуманистической наукой. Занимаясь у одного из самых популярных профессоров-классиков — Гаспарино Барцицци, он был посвящен в самые глубины тогдашней филологии и сдружился со многими будущими корифеями гуманизма. Когда в 1428 году семья Альберти была амнистирована и получила разрешение вернуться во Флоренцию, Леон Баттиста, кончавший в то время свое юридическое образование в Болонье, поспешил в город своих предков. Там он сразу же познакомился с самыми блестящими представителями флорентийского искусства: с Брунеллески, который уже восемь лет руководил постройкой соборного купола; с Гиберти, который три года работал над вторыми своими дверьми для Баптистерия; с Донателло, который вместе с Микелоццо[11] готовился к своему шедевру — к работе над кафедрой в Прато. Но Альберти не застал в живых умершего только что Мазаччо.[12] Из вождей гуманистического движения Альберти мог встретиться с самыми влиятельными: со стариком Никколи, с Леонардо Бруни, с Траверсари, с Маруспини, с Манетти. Поджо был в то время в Риме. Культурная атмосфера во Флоренции определялась одновременно артистами и гуманистами, причем артисты были выразителями художественных и научных интересов, а гуманисты — литературных. Альберти делил себя и свое время между теми и другими, и это расширяло и реформировало его прежний научный багаж, накопленный в обстановке университетских занятий. Мировоззрение Альберти сложилось по-настоящему и окончательно не в годы его учения и не в годы служения папам в Риме, а в те годы, когда он но Флоренции приобщался к интересам артистической богемы и гуманистической интеллигенции и одновременно срастался духовно со своим классом. Под этими перекрестными влияниями он нашел свой настоящий путь.

Леон Баттиста был бастардом. От отца он получил фамильное имя, родственные связи и образование, но пути в жизни должен был прокладывать самостоятельно. Его увлек творческий пафос больших художников, и он потянулся к их кругу, чувствуя, что может не только принять участие в их работах как артист, но, что важнее, прийти к ним на помощь своими знаниями как ученый и писатель. Он знал, что Брунеллески, практически прекрасно знакомый со строительной

механикой, неспособен сформулировать ее основы теоретически; что тот же Брунеллески, как и Учелло, как и умерший гениальный Мазаччо, одолевал мало-помалу перспективные трудности, но не умел дать своим практическим достижениям понятного и убедительного словесного выражения; что Донателло успешно искал и находил истинные пропорции человеческого тела, но ему и в голову не приходило, что нужно было говорить о том, как он их нашел и каковы они; что всем этим художникам и многим другим мешает изложить их знания прежде всего одно: отсутствие «школьной» подготовки. Боттеги художников делали много научных открытии на ходу и передавали свой опыт из поколения в поколение. Некоторые из художников пробовали изложить свои знания на бумаге. Но эти научные вылазки были в конце концов всего только ученой кустарщиной. Типичный ее образец — «Комментарии» Гиберти, о которых говорилось выше.

Поэтому нельзя преувеличивать роль художнических боттег в эволюции науки и нельзя утверждать, что художники двигали науку по-настоящему. Их действительная роль сводилась лишь к тому, что они заставляли представителей «школьной» и гуманистической науки заинтересовываться теми вопросами, которые выдвигались требованиями искусства: Брунеллески обращался к Тосканелли, Гибертик гуманистам, Учелло — к Манетти и т. д. Лишь когда выступил Альберти, художник, ученый и гуманист одновременно, дело сдвинулось по-серьезному, научные вопросы были поставлены полностью и в значительной мере правильно освещены. В сочинении «О живописи», которое имеется и в латинской и в итальянской редакции, Альберти подводит математические основы под учение о перспективе. В итальянской книге «О статуе» те же математические основы подводятся под учение о пропорциях человеческого тела. В итальянских «Элементах живописи» речь идет не о живописи, а о началах геометрии и приложении к оптике и перспективе. В итальянских «Математических играх» Альберти знакомит читателя с прикладной математикой и практической механикой на математических основах. Наконец, в большом латинском трактате «Об архитектуре» он не только излагает основы строительного искусства, но как бы подводит итог всем своим работам по приложению математики к различным видам искусства.

Большинство работ Альберти написано по-итальянски. Вопросу о языке Альберти придавал принципиальное значение, а объективный его смысл был еще больше, чем думал он сам.

Этюд юноши. Рисунок сангиной

Национальная галерея в Будапеште

Поклонение волхвов. Масло

Флоренция, галерея Уффици

Альберти был ученый и гуманист. И как представитель науки и как представитель литературы он, следуя общепризнанным взглядам этих кругов, должен был отвергать право итальянского языка быть языком науки и литературы. Пока Альберти не попал во Флоренцию, он, по-видимому, и сам стоял на этой точке зрения. С приездом Альберти во Флоренцию эта точка зрения стала постепенно меняться, и уже первая его теоретическая работа «О живописи» (1435 или 1436 г.) написана была одновременно на обоих языках. Что побудило Альберти изменять свои взгляды, казалось бы, так прочно опиравшиеся и на классовые и на профессиональные мотивы? То, что он порвал с семьей и почувствовал себя и классовым образом и профессионально связанным с другой группой, с художниками? Едва ли. Его трактат — тоже итальянский — «О семье» настолько

ярко пропитан буржуазными настроениями, что когда хотят найти в европейской литературе наиболее ранние идеологические формулировки буржуазного классового духа, чаще всего указывают именно на это сочинение Альберти. В нем мы находим не просто апологию различных буржуазных добродетелей, а самое настоящее обожествление главной из них — хозяйственности. «Святая вещь — хозяйственность!» — с пафосом восклицает там Альберти. И все-таки ничто не помешало Альберти выступить с защитою прав итальянского языка, что было и бунтом против гуманистического канона и явным прорывом на демократическую платформу. В чем тут было дело?

Альберти почувствовал, что уже невозможно на латинском языке проповедовать идеологию, нужную буржуазии. А почувствовать это помогла ему та общественная среда, к которой он стал близок профессионально, — группа художников, люди скромного достатка, простого образа жизни, недостаточно образованные книжно. Их профессиональному обиходу, а следовательно и классовой заинтересованности были необходимы сочинения, по-ученому освещающие основы искусства и написанные на итальянском языке. Альберти и написал по-итальянски те из своих сочинений, которые были непосредственно нужны художнику. Окончательно перейти на итальянский язык Альберти не решился. Быть может, его остановило явное противодействие гуманистов, которые в 1441 году сорвали сделанную им при поддержке Пьеро Медичи попытку официально узаконить итальянский язык путем конкурса на итальянское стихотворение. Это было так называемое «состязание о венке»: победителю должен был быть присужден серебряный венок. Сидевшие в жюри главари гуманизма устроили так, что венок никому присужден не был, и вся затея в сущности не привела ни к чему. Тем не менее почин Альберти имел огромное значение, почти такое же, как и защита прав итальянского языка Данте Алигьери за сто с лишком лет до него. Через брешь, проделанную Альберти в глухой стене гуманистической обособленности, следом за ним пойдут другие, а через каких-нибудь тридцать лет социальная и политическая обстановка изменится настолько, что крупная буржуазия окажется не в силах защищать «огороженный сад» гуманистов: сам Лоренцо Медичи возьмет под защиту итальянский язык и будет писать на нем стихи, подавая пример всем, а глава флорентийского гуманизма Анджело Полициано[13] будет одинаково пользоваться в поэзии и в прозе латинским и итальянским языками, не делая из этого никакого принципиального вопроса.

Торжество итальянского языка в литературе, таким образом, наступило позднее, чем торжество его в науке. В науке Альберти сразу добился того, что все, кто писал по научным вопросам, после него писали по-итальянски. Ибо они имели в виду главным образом художников. Таковы были сочинения Филарете, Франческо ди Джорджо Мартини, Пьеро деи Франчески, Луки Пачоли. По поворотным фактом были сочинения самого Альберти. Художники благодаря ему получили ряд нужных им руководств, и теперь боттеги могли не только опираться на опыт, передаваемый от учителя к ученику, но и на нечто более положительное и прочное. Конечно, ни Альберти, ни вообще кто-либо из ученых никогда не были бы в состоянии поставить и частью разрешить столько научных задач, если бы этому не благоприятствовала вся социальная обстановка. Расцвет деятельности Альберти приходится на сороковые и пятидесятые годы. Что это был за момент? Один из самых блестящих в истории Флоренции. Не было еще никаких признаков упадка. Торговый капитал царил безраздельно. Все ему подчинялось. Торговля, промышленность, кредитное дело процветали. Росла свободная наличность в кассах богатых купцов, и от избытка своих барышей они отдавали немало на украшение своих жилищ, церквей, общественных здании и жизни вообще. Никогда празднества не были такими пышными и не длились так долго. Но деньги тратились с политическим расчетом: чтобы могли заработать художники и ремесленники, чтобы трудящиеся основательнее забыли тяготы своей повседневной жизни, созерцая сказочное великолепие и экзотическое убранство на праздниках.

Буржуазия могла спокойно наслаждаться своими богатствами. Опасные классовые бои были уже позади. Государственный строй надежно защищал купеческие капиталы от натиска снизу. Были столкновения между различными группировками буржуазии, которые могли приводить к репрессиям против отдельных лиц, но они нисколько не подрывали общего подъема. Это ощущение спокойного довольства накладывало печать на все настроение буржуазии.

Никогда она не проявляла такого жадного интереса ко всему. Гуманистические идеалы, которые еще не так давно, при старом Козимо, казались последним словом мудрости, уже перестали удовлетворять безоговорочно. Обычные темы диалогов: добродетель, благородство, изменчивость судьбы, лицемерие, скупость — начинали представляться пресными и неувлекательными. Из Рима доносилась смелая проповедь наслаждения — учение Лоренцо Валлы.[14] Вопросы хозяйства и

права, которые уже Поджо Браччолини[15] пробовал затронуть в латинских рассуждениях, ставились теперь шире и реалистичнее в трактатах на итальянском языке, чтобы всякий мог прочесть и понять. Все становилось предметом обсуждения, и условные рамки гуманистической доктрины рассыпались повсюду.

Не случайно раздвинулась гуманистическая литературная программа. Не случайно рядом с гуманистом, типичным филологом, который нужно не нужно одевал в новые одежды темы Цицерона и Сенеки, чтобы поучать образованную буржуазию, стал ученый с более широкими запросами.

Этого требовала жизнь, т. е. в конечном счете, производство.

В круг интересов гуманистической науки вошли одновременно математика и география, экономика и механика.

Нужны были ведь очень серьезные причины, чтобы гуманистические трактаты, писавшиеся раньше по-латыни и рассуждавшие о благородстве и добродетели, стали писаться по-итальянски на тему о выгодности и невыгодности той или другой отрасли хозяйства, о физических явлениях, о технических нововведениях. Почему интересы стали меняться именно в этот момент?

В течение свободного от серьезных потрясений столетия между восстанием чомпи (1378) и заговором Пацци (1478) промышленность, торговля и банковое дело во Флоренции процветали, как никогда. Удача сопровождала всюду красную флорентийскую лилию. Но к концу этого периода тучи проявились на ясном еще небе. Сначала Венеция, теснимая турками на архипелаге, двинулась на завоевание Восточной Ломбардии и воздвигла заставы в восточных альпийских проходах, в 1453 году турки взяли Константинополь и закупорили пути к левантийским рынкам. Приходилось бояться худшего и принимать меры. Отсюда все новые интересы. География должна была помогать торговле искать новые рынки, экономика и техника должны были рационализировать промышленность. Флорентийские купцы были люди предусмотрительные. Надо было бросать рассуждение о лицемерии и добродетели и писать о вещах, практически нужных: о том, как усовершенствовать прядильные и ткацкие приборы, как улучшать пути сообщения, чтобы был дешевле транспорт, как поднимать урожай, как вести хозяйство в обширных имениях, чтобы оно давало больше дохода.

Первые опыты Леонардо — художника

Пьеро да Винчи придумал очень хорошо, решив отдать сына в боттегу Андреа Верроккьо. Боттега Верроккьо уже давно была своего рода показательной мастерской, куда шли художники Тосканы и соседних областей, чтобы меняться друг с другом практическим опытом, делиться собственными открытиями, знакомиться с результатами чужого мастерства, чужих методов и приемов. Никто лучше Андреа не сумел бы стать центром такого живого художнического общения. Очень широкий по своим интересам — ювелир, резчик, живописец, музыкант, — он внимательно следил за всякого рода открытиями, полезными для искусства: он «с молодых лет занимался науками, особенно геометрией». Художественную манеру его Вазари называет жесткой и грубоватой. Но Вазари не заметил, что эти стилевые особенности Верроккьо придавал своим произведениям умышленно, до определенного момента — пока считал их элементами известной остроты рисунка. Когда он понял, что они рисунку вредят, он быстро от них избавился, — вероятно, не без влияния Леонардо.

К моменту появления Леонардо в мастерской Верроккьо Андреа мог познакомиться со всеми работами Альберти, написанными по-итальянски. Недаром ведь он «смолоду интересовался науками». И его юный ученик, которому начальное обучение и годы отрочества дали уже достаточную теоретическую подготовку, скоро усвоил наряду с азбукой «рисовального искусства» и это подчеркнутое внимание к научным вопросам: стремление выяснить, насколько искусство нуждается в науке и как наука должна оплодотворять приемы искусства.

Леонардо, вероятно, начал, как и другие до него, с ювелирных работ и от них перешел к скульптуре. Он вылепил несколько женских и детских головок, и Вазари отмечает одну особенность этих его первых опытов: женские головки были смеющиеся. Леонардо уже тогда искал тайну изображения улыбки. Самой известной из работ юного Леонардо, не потерявшейся, подобно другим, является ангел на верроккьевой картине «Крещение Христа» (находится в флорентийской галерее Уффици). «Верроккьо, — говорит Вазари, — поручил Леонардо написать ангела, держащего одеяния. И хотя тот был юнцом, однако выполнил это так, что ангел Леонардо вышел много лучше, нежели фигуры Верроккьо».

Вазари прибавляет, что Верроккьо так был расстроен явным превосходством своего ученика над собой, что с тех пор не

прикасался к кисти.

Последнее неверно: Вазари любил такие чисто литературные эффекты и не очень смущался тем, что его утверждения противоречат фактам. «Крещение Христа» написано в 70-х годах XV века, а боттега Верроккьо работала и принимала заказы значительно позднее.

Гораздо удивительнее, что некоторые из историков искусства упорно не хотят признать, что ангел Леонардо резко выпадает из стиля всей картины и не мог быть написан самим Андреа.

Леонардо было в это время около двадцати лет, и его обучение как художественное, так и общее сильно двинулось вперед. Кроме указаний и наставлении Верроккьо он имел возможность учиться и по произведениям своих предшественников, и по антикам, и заимствуя кое-что у современников. Прежде всего перед ним была высшая школа живописи того времени — капелла Бранкаччи в церкви Санта Мария дель Кармине по ту сторону Арно. В этой небольшой капелле Мазаччо написал ряд фресок, от которых пошла новая живопись. В биографии Мазаччо Вазари говорит, и совершенно справедливо: «Все наиболее прославленные скульпторы и живописцы после Мазаччо, вплоть до наших дней, работая в этой капелле и изучая ее, достигали совершенства и знаменитости». Дальше он перечисляет имена, среди них — Леонардо, и прибавляет: «Словом, все кто старался постигнуть это искусство, постоянно шли учиться в эту капеллу, чтобы воспринять наставления и правила хорошего изображения фигур у Мазаччо». Не познакомившись с фресками Мазаччо, не постигнув того нового, что внес этот гениальнейший художник в мастерство живописи, нельзя было стать на уровень современных требований. Недаром перечисление имен художников, изучавших капеллу Бранкаччи, занимает чуть ли не целую страницу: там все корифеи, кончая Рафаэлем и Микеланджело, который именно в капелле Бранкаччи получил удар кулаком от Торриджани,[16] изуродовавший ему нос на всю жизнь. Леонардо взял от Мазаччо все, что было можно. Но ему итого было мало.

Во Флоренции была и другая высшая школа искусства: сады монастыря Сан Марко, будущей резиденции Савонаролы. В те годы дух народолюбивого аскетизма не свил еще там своего гнезда. Наоборот, монастырь был очень близок к Медичи, и уже со времен Пьеро они размещали в его садах огромные коллекции античных мраморов, приобретаемых ими в разное время. Художникам, желающим учиться, доступ в сады Сан Марко был широко открыт, и Леонардо, как и другие, часто ходил туда, чтобы изучать и срисовывать античные мраморы. Но и этого ему

было мало.

Годы ученичества Леонардо (1466–1470) были периодом расцвета целой плеяды живописцев. Флоренция с величайшей расточительностью рождала таланты, и каждый из художников, ставших в недалеком будущем большим мастером, либо проходил через боттегу Верроккьо как ученик, либо соприкасался с нею в той или иной форме. Леонардо не мог не знать этих художников. Они все были в кругу его зрения и общения. Пьетро Перуджино, умбриец, учившийся во Флоренции, был старше его на шесть лет, Сандро Боттичелли — на пять, Доменико Гирландайо — на три, Лоренцо ди Креди был моложе его на семь лет, а Пьеро ди Козимо — на десять. Меньше всего знал Леонардо Гирландайо. Этот живописец огромного темперамента и нечеловеческой работоспособности в эти годы большей частью работал вне города. До отъезда из Флоренции Леонардо мог видеть только фрески Гирландайо в церкви Оньиссанти и, быть может, роспись одной из стен Палаццо Веккьо. Пьеро ди Козимо был еще очень юным, когда Леонардо уехал, и не определился в достаточной мере как художник. Трое остальных — Перуджино, Боттичелли, Лоренцо ди Креди — в разное время принадлежали к боттеге Верроккьо. Их Леонардо знал, был с ними близок, делился с ними мыслями об искусстве, выслушивал их мнения. Все они творчески росли вместе, в непрерывном общении, и учились друг у друга. Это было третьим элементом художественного воспитания Леонардо помимо прямых указаний, которые он непрерывно получал от Верроккьо.

В сочинениях Леонардо сохранились следы обмена мнениями между молодыми учениками Верроккьо. В частности, Боттичелли посвящена страничка в «Трактате о живописи», где речь идет о пейзаже. «Il nostro Botticella» (наш Боттичелли) относился чрезвычайно несерьезно к пейзажу. «Если бросить, — говорил он, — об стену губку, полную разных красок, она оставит на стене пятно, в котором будет отличный пейзаж». Леонардо, требовавший от художника усидчивой работы над натурой, конечно, не мог согласиться со столь упрощенным и пренебрежительным пониманием значения пейзажа. Запись его кончается словами: «…и этот живописец делал чрезвычайно жалкие пейзажи». Такие записи — несомненные отголоски споров между молодыми художниками, и споры их, разумеется, шли на пользу искусству, всеми ими горячо любимому.

Общее их направление было одно. Все флорентийские живописцы средних десятилетий кватроченто, сидевшие с альбомами и карандашами перед фресками Мазаччо, рельефами Гиберти и статуями Донателло, были близки к реализму. Их

девизом было «подражание природе», а под подражанием природе подразумевалось изображение сцен из жизни святых, из жизни исторических лиц, из античной мифологии, но так, чтобы они имели вид сцен из современной жизни. Герои греческих мифов, библейские патриархи, евангельские святые, римские цари, средневековые короли должны были походить на гонфалоньеров, приоров, кондотьеров XV века. Быт всегда должен был правдиво изображать флорентийский быт. Беноццо Гоццоли на фресках в палаццо Медичи, рисующих шествие волхвов, написал пейзаж окрестностей Флоренции, а на его фоне — портреты членов семьи Медичи, их друзей, гостей и ближайших сторонников, Гирландайо на фресках в Санта Мария Новелла, представляющих сцены из жизни богоматери и Иоанна Крестителя, на одной и той же картине пишет евангельских людей и живых современных флорентинцев, которых зрители узнавали с первого же взгляда: как будто рождение ребенка или праздник, изображенные на фреске, происходили не в семье Иоакима и Анны, а в семье Торнабуони.

И все художники выписывают с величайшей обстоятельностью: мебель, одежду, убранство, утварь, всю материальную обстановку, до мельчайшего крючка, на котором висит полотенце, до малейшей скобки, вколоченной в ларь с бельем, до пряжки на башмаке, до ленты в волосах у девушки.

Живопись XV века во Флоренции

Реализм был общим направлением живописи и скульптуры во Флоренции, ибо он превосходно отвечал интересам и вкусам флорентийской буржуазии. Именно такое искусство, всем понятное, именно такая демократическая эстетика были нужны в то время правящим классам Флоренции. На первый взгляд, в отношении верхов флорентийской буржуазии к искусству и к литературе кроется большое противоречие. Ведь те самые средние десятилетия XV века, годы правления Козимо, Пьеро и Лоренцо, примерно до заговора Пацци (1478), были временем расцвета флорентийского гуманизма и отрицания литературы на итальянском языке, т. е. временем аристократизации литературы. А в искусстве оно было эпохою расцвета демократического реализма. При Лоренцо, как увидим, началось возвращение к литературе на итальянском языке и, наоборот, отход от реализма в живописи. Чем это объясняется? Различием в понимании общественных функций литературы и искусства.

Правящие круги не боялись, что искусство может воспитывать классовое самосознание городских низов, — в нем не было никакой оппозиционной тенденции, — а относительно литературы этой уверенности у них не было, потому что в ней оппозиция проявлялась порою очень ярко. Позднее, когда литературная оппозиция (Буркиелло и ему подобные) была обуздана и появилась строго отвечающая интересам правящей верхушки литература на итальянском языке — стихи и песни Полициано, самого Лоренцо и других поэтов его круга, — задачи воспитания и развлечения низов были доверены литературе, а в искусстве появилась тяга к изыскам.

Каково было место молодого Леонардо в этой эволюции?

Леонардо добросовестно воспринимал учение в боттеге Верроккьо, делал большие успехи, и ему стали уже поручать самостоятельные работы. «Получил Леонардо заказ исполнить для портьеры, которую должны были во Фландрии выткать золотом и шелком для португальского короля, картон с изображением грехопадения Адама и Евы в раю земном; для этого Леонардо нарисовал кистью, приемом светотени, с бликами света, луг с бесчисленными растениями и кое-какими животными; и поистине можно сказать, что по тщательности и правдоподобию ни один талант на свете не мог бы сделать что-либо подобное. Там изображено фиговое дерево, воспроизведенное со всеми сокращениями листьев и рисунком ветвей так любовно, что ум мутится при одной мысли, что у человеческого существа может

быть подобное терпение. Там же изображена пальма, у которой закругленности плодов проработаны с таким великим и поразительным искусством, что только терпение и гений одного Леонардо могли это сделать. Произведение это, впрочем, осуществлено не было, а картон к нему, подаренный дядей Леонардо, находится в благородном доме великолепного Оттавиано Медичи».

Нужно думать, что это не исключительный случай и что картон, находившийся у Оттавиано Медичи и исчезнувший потом бесследно, далеко не единственная из ученических не дошедших до нас работ Леонардо. Леонардо должен был делать очень много этюдов. Он был трудолюбив, и, когда искал чего-нибудь, что ему не давалось, он не ленился. Но он не только делал этюды. И искал он, не только рисуя.

Вероятно, к этому времени относится одна запись, сохранившаяся в бумагах Леонардо. Она гласит: «Квадрант Карло Мармокки — мессер. Франческо герольд — сер Бенедетто ди Чиеперелло — Бенедетто дель Абако — маэстро Паголо, врач — Доменико ди Микелино — Лысый Альберти — мессер Джованни Аргиропул». Кроме первого слова — одни имена, а квадрант[17] — как бы ключ, который раскрывал смысл всей цепочки имен. Кто их носители?

Герольд Синьории Франческо Филарете, нотариус Бенедетто ди Чиеперелло, один из Альберти, точно неизвестно какой, — лица мало интересные, статисты в тех кружках, где они встречались с Леонардо. Доменико ди Микелино, живописец, ученик фра Анджелико — ему принадлежит известный портрет Данте на фоне Флоренции и конструкции загробного мира во Флорентийском соборе — второстепенный художник, один из тех, с которыми Леонардо делился мыслями об искусстве. Карло Мармокки — географ и астроном, ученый не очень видный и не очень крупный, но в этот момент в спросе, как все ученые; Бонедетто дель Абако — очень крупный математик, автор учебников арифметики и ученых трудов, пользовавшийся огромной известностью при жизни и воспетый поэтом Уголино Верино в латинских стихах. Вторая крупная Фигура в списке — «маэстро Паголо», т. е. Паоло Тосканелли, нам уже известный. В это время он был стар и слава его была огромна.

Все эти люди принадлежали, нужно думать, к одному кружку, центром которого был Тосканелли. Квадрант приносил туда Мармокки или о квадранте он вел там разговор. Ясно, каковы господствующие интересы кружка. Это — техника, география, астрономия, математика. Но одно имя, последнее, плохо вяжется с остальными: Иоанн Аргиропул — византийский ученый,

знаменитый эллинист, переводчик Аристотеля, профессор греческого языка, живой кладезь сведений по греческой филологии, по литературе, истории и философии Греции. Он пользовался громкой славой, и Доменико Гирландайо увековечил его черты на одной из своих ватиканских фресок. Как он попал в компанию Тосканелли? Был ли он вообще в этой компании? Не случайно ли имя его в записной книжке Леонардо связалось с остальными именами? И зачем оно вписано в ней рядом с другими?

Леонардо греческого языка не знал, в латинском был не очень силен. Ни он себя, ни другие его к гуманистам не причисляли. И, конечно, не филологические интересы притягивали его к таким людям, как Аргиропул. Имя ученого византийца мелькнуло в записях Леонардо всего только раз. Попало оно туда все-таки не случайно. В каких же отношениях находились между собой Тосканелли и Аргиропул, как люди, формировавшие интересы Леонардо и его духовные устремления?

Было очень естественно, что юный ученик Верроккьо не удовлетворялся ни тем профессиональным обучением, которое он получил в боттеге учителя, ни теми искрами науки, которые он мог хватать там на лету, а тянулся туда, где наука культивировалась по-настоящему — к Тосканелли и его кружку. Сначала Леонардо была нужна только такая наука, какая непосредственно помогала его искусству, а потом, под напором жизни и под влиянием учителей, интересы его стали шириться, в них заняла очень большое место техника, которая, как и искусство, восходя от практики к теории, должна была привести его к математике. Кружок Тосканелли был тем местом во Флоренции, где жажда настоящей науки, как венца рожденных практикой исследовательских побуждении, могла найти себе наиболее полное удовлетворение. И вполне понятно, что людей интересовала техника.

Флоренция была городом цветущей текстильной промышленности, организованной уже с давних пор на мануфактурно-капиталистических началах. Текстильная промышленность была сосредоточена в трех цехах (arti), т. е. корпорациях предпринимателей: цехе, перерабатывающем грубое импортное сукно (calimala), цехе сукноделов (lana) к цехе шелковых фабрикантов (seta). Капиталы были вложены в текстильную промышленность огромные, и прибыли они приносили большие. В области суконной промышленности Флоренция не имела конкурентов, а по шелкам тоже занимала одно из первых мест на мироном рынке. Два последних десятилетия XIV века и вся первая половина XV века были

временем величайшего расцвета флорентийской текстильной промышленности.

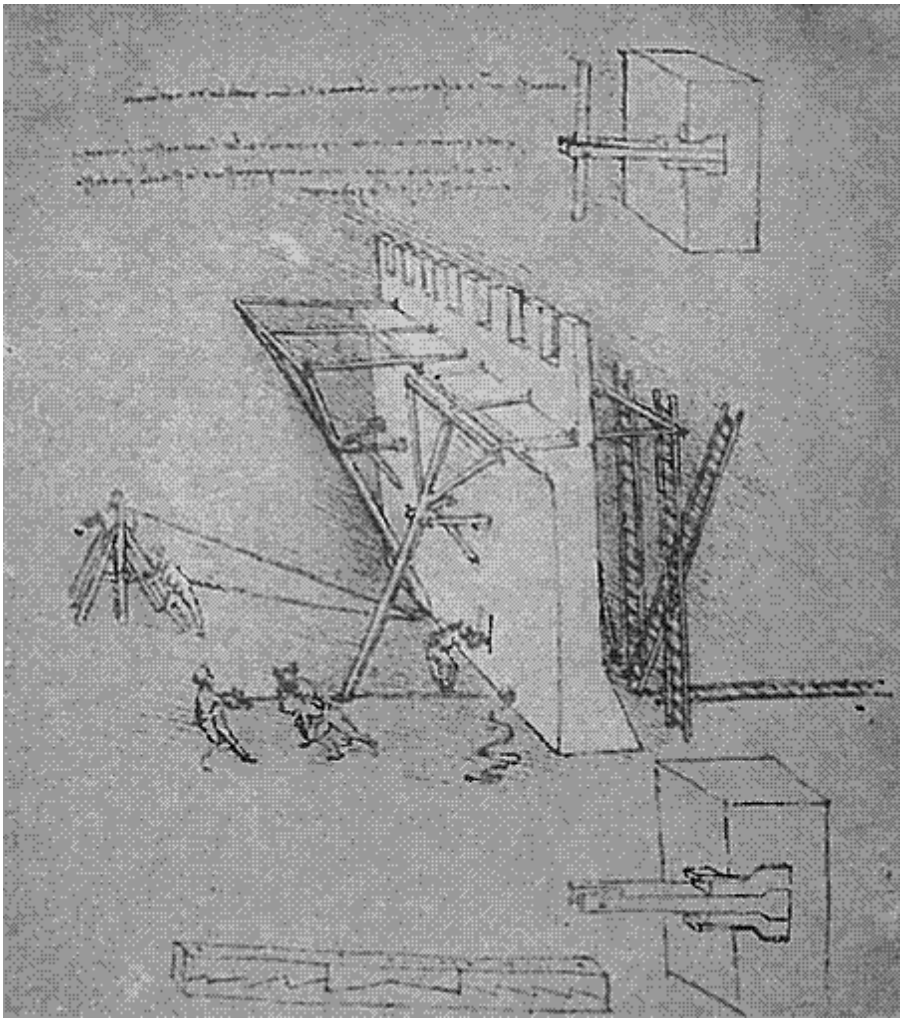
Технические вопросы, связанные с промышленностью, были двух родов: вопросы производственной техники и вопросы путей сообщения — Флоренция хотя и расположена на скрещении важнейших торговых путей Апеннинского полуострова, но отстояла довольно далеко от важнейших портов, через которые она сообщалась с рынками сырья и сбыта. Так как флорентийская промышленность в период процветания не боялась конкуренции, то у предпринимателей не было никакой охоты производить затраты на улучшение техники производства и на усовершенствование путей сообщения, сухопутных и морских, — прибыли и так были очень велики.

Но-мы знаем — в середине XV века стали появляться некоторые признаки, указывающие на то, что благоприятная конъюнктура может скоро окончиться, и — мы это тоже знаем — в сочинениях гуманистов, таких, как Леон Баттиста Альберти, начали выдвигаться вопросы рационализации производственных процессов в промышленности и земледелии. Время для внедрения рационализаторских приемов было самое подходящее.

Момент этот как раз совпал с тем периодом, когда Леонардо начал становиться на ноги и жить сознательно, когда кружок Тосканелли охватывал его с все возраставшей притягательной силой. А вопросы техники и изобретательства давали постоянно пищу для собеседований: недаром изменения хозяйственной конъюнктуры поставили их в порядок дня. Все, что в конечном счете сводилось к простым математическим началам, будь то инженерия, гидравлика, архитектура, промышленная техника, перспектива, оптика, музыка, — все обсуждалось в кружке Тосканелли с величайшим увлечением, и едва ли один из этих вопросов почитался более достойным внимания научно образованного человека, чем другой. Все сводилось к математике, следовательно, все заслуживало внимания. И художник, ломающий голову над разрешением технических задач, относящихся к его искусству, мог — н никто не ставил ему этого в вину — переключиться на разрешение задач, выдвигаемых промышленной техникой.

Этюд растения

Париж



Эскиз оборонительного сооружения

Амброзианская биб-ка в Милане

Леонардо все время был занят вопросами техники живописи. Он никогда не уставал пересматривать те выводы, которые он в этой области делал. Сколько формул придумывал он, чтобы выразить мысль, которой он придавал значение! Как четко, ясно и убедительно были они изложены! Искусство было предметом самого большого его увлечения. Но он чрезвычайно легко переходил от вопросов искусства к вопросам промышленной техники. Ступени перехода были, быть может, незаметны, — мы

никогда не узнаем в подробностях всех логических процессов, совершавшихся у Леонардо при переключении с одного на другое, — но математика со своими числовыми отношениями входила основным элементом во все его задачи без различия, а опыт одинаково решительно судил об успехе или неуспехе его работы в любой области.

Вазари, рассказывая о юношеских занятиях Леонардо, перечисляет столько разнообразных вещей, словно речь у него идет о работах нескольких людей, каждый из которых был необыкновенно продуктивен в своей области. Не проглядел он и опытов Леонардо в сфере технического изобретательства.

«Он делал, — говорит Вазари, — рисунки мельниц, сукновальных машин и приборов, которые можно было пускать в ход силою воды». Какие приборы, действующие силою воды, имелись тут в виду, не очень ясно. Нужно думать, что они имели отношение к шерстяной промышленности, так как мастерские Ланы и Калималы находились почти сплошь на берегу Арно: в первоначальных процессах производства требовалось много воды для промывки шерсти и сваляной грубой материи. Но Вазари перечисляет далеко не все. Тетради Леонардо, в которых так много места отведено искусству, пестрят проектами валяльных, стригальных, прядильных, ткацких и иных машин, и в каждой, как утверждают специалисты, всегда есть здоровая изобретательская мысль и есть определенное улучшение по сравнению с тем, что фактически служило в то время производственным процессом. Там имеется, между прочим, проект механической прялки, рядом с которой прялка Юргена, изобретенная в 1530 году и служившая текстильной промышленности до конца XVIII века, кажется грубой и непродуктивной. Но ни один из Леонардовых проектов никогда не был осуществлен.

Флоренция не вышла еще, несмотря на небывалый расцвет своего хозяйства, из мануфактурно-ремесленного периода. Мы знаем, что в такие моменты машина имеет меньше значения в производстве, чем разделение труда. А Леонардовы изобретения, как всегда, опережали его время и должны были вызывать недоверчивое отношение со стороны предпринимателей. Возможно также, что он и не пробовал найти своим изобретениям практическое применение. Это было бы так на него похоже.

Пытливая изобретательская мысль Леонардо не успокаивалась на вопросах производственной техники. Промышленность нуждалась в удобных путях сообщения, особенно водных. И Леонардо, по словам Вазари, «был первым, кто еще юнцом поставил вопрос о том, как использовать реку

Арно, чтобы соединить каналом Пизу и Флоренцию», т. е. производственный центр — с главным морским портом. И, конечно, дело не ограничивалось только «постановкой вопроса», существовали реальные планы и чертежи.

Промышленная техника не была единственной областью, отрывавшей внимание Леонардо от искусства. Время было чревато кризисами всякого рода. После заговора Пацци Флоренция долго воевала с папой Сикстом и с Неаполем, и военные вопросы, ближайшие вопросы военной техники и военно-инженерного искусства, незаметно втянулись в сферу интересов Леонардо. Это не было чем-то необычным; наоборот, военная инженерия по давней традиции входила в круг обучения художнических боттег. Только у Леонардо эти вопросы, как и все другие, построились в несравненно более сложную, с необычайной детальностью разработанную систему. Широту его интереса к военным вопросам мы узнаем, когда познакомимся с его знаменитым письмом к Лодовико Сфорца.

Наряду с техникой, художественной, промышленной и военной, Леонардо отдавал много внимания и времени анатомии. Правда, вплотную он приступил к анатомическим занятиям позднее, но начало им было положено во Флоренции. Любая боттега, даже не такая ученая, как Верроккьева, занималась анатомией. Ведь со времен Гиберти и Донателло анатомия перестала быть уделом исключительно медицины. Гиберти говорил в своих «Комментариях», что художнику нет необходимости быть врачом, но с анатомией он должен быть знаком и «точно знать каждую кость человеческого тела и все мышцы, сухожилия и связки, в которых может встретиться надобность при лепке». А немного позднее Антонио Поллайоло, который был на шесть лет старше Верроккьо, первый из художников начал производить вскрытие трупов. Боттега Антонио находилась невдалеке от боттеги Верроккьо, и Леонардо не мог не знать о его анатомических работах. И не таков он был, чтобы, узнав о них, не попробовать самому запустить скальпель в человеческий труп и не нащупать по крайней мере то основное, что ему могло понадобиться как художнику.

Экономика, а в экономике — техника давали направление умам, вдохновляли и научную мысль и творчество. Леонардо, художник и ученый, не мог остаться вне этих настроении. Многое он усвоил в мастерской, до многого дошел сам. Связь искусства с техникою понять было нетрудно. Во Флоренции малый ребенок знал, какое огромное значение имеют производственные секреты. История флорентийской шелковой промышленности была полна уроками этого рода: пока луккские шелковые мастера, выгнанные

из родного города политической борьбой, не принесли во Флоренцию своих секретов, шелковое дело во Флоренции влачило жалкое существование. Благодаря лукканцам и их технике оно расцвело. Так могли и должны были расцвести благодаря технике любое производство и любая область творчества. Искусство — в том числе. Спрос на произведения искусства повышался: нужно было работать быстрее и лучше, чтобы насыщать растущий спрос. Значит, нужно было повышать технику. А повышать технику можно было только при помощи науки. География через космографию и астрономию приводила к чистой науке, т. е. к математике. Техника через механику приводила к математике. В искусстве было то же. Живопись приходила к математике через учение о перспективе и через оптику, скульптура — через учение о пропорциях, архитектура — через учение о массе и тяжести тел и через то же учение о пропорциях. Искусство становилось наукой. Никто не чувствовал этого так ясно и сильно, как Леонардо, и недаром в его творчестве искусство и наука стали двумя сторонами одного и того же, чем-то неделимым.

Все эти увлечения начались и окрепли еще тогда, когда Леонардо был в боттеге Верроккьо. Разумеется, они продолжались и после того, как он ее покинул.

Инженер, техник, анатом, перспективист — Леонардо стал каким-то чудом разносторонности, отнюдь не дилетантской. Во всякой области, становившейся предметом его изучения, он систематически расширял и углублял свои знания, проверял их на опыте и приводил в связь с математикой. Знания его были огромны. Но при чем тут был Аргиропул, гуманист и эллинист?

Роль гуманизма в процессе роста Леонардо

Флоренция в эти годы была столицей гуманизма. За сто лет, которые прошли после смерти Петрарки и Боккаччо, именно она сделала больше всего, чтобы довести до блистательного состояния гуманистическую образованность, дать благотворные толчки изучению греческой и римской литературы, оплодотворить античной идеологией новую культуру, так хорошо отвечавшую интересам крупной буржуазии. Уже называли «Великолепным» Лоренцо, покровителя этой новой культуры, и уже именовали Флоренцию новыми Афинами. Слава о ней гремела на весь мир. Невозможно представить себе, чтобы Леонардо, жадный ко всякому знанию, не заинтересовался, какое знание культивируется гуманизмом.

В гуманизме всегда были две струи: одна — антикварно — филологическая, другая — идейная. Первая непрерывно углубляла знакомство с греческим и латинским языками, с историей и литературой римлян и греков, собирала все новые и новые рукописи, материальные остатки — словом. Расширяла всеми возможными средствами знакомство с античным миром. Вторая черпала в этом знакомстве материал для выковывания миросозерцания. В 70-х годах XV века героическая пора антикварно — филологического гуманизма уже миновала. Главные его деятели — Никколи, Поджо, Чириако д'Анкона, Ауриспа, Фидельфо — сошли со сцены. В этой области уже перешли на спокойную, беспрерывную работу, углублявшую добытые результаты. Не то было в области гуманистической идеологии. Два больших направления закончили свой цикл: одно, опиравшееся на великих эклектиков древности, Цицерона и Сенеку, строило индивидуалистическую философию, в главном следовавшую стоическим образцам, другое — эпикурейско-гедонистическое учение Лоренцо Валлы, прославлявшее наслаждение. Теперь в центре внимания был платонизм, и Флоренция стала столицей нового увлечения. Там процветала «платоновская»[18] академия, и во главе ее стоял Марсилио Фичино, мессия платонизма, окруженный даровитыми и верными сторонниками, такими, как Кристофоро Ландино и Пико делла Мирандола, покровительствуемые Лоренцо Медичи. Платон Флорентийской академии не был подлинным Платоном, как Аристотель схоластиков не был подлинным Аристотелем. Платон академии был Платоном, перетолкованным сначала александрийскими эпигонами, а потом византийскими философами — сначала Плотином, потом Платоном. В исконный

платоновский идеализм была влита сначала струя мистики, потом — эстетического лиризма, и эти искажающие моменты были настолько сильны, что, когда Фичино стал переводить Платона на латинский язык, его перевод оказался пропитан ими насквозь.

Флорентийский гуманизм в 70-х годах был прежде всего платонизмом в толковании академии и ее главы. Так как академия патронировалась Лоренцо Медичи и платонизм был модным в кругах богатой буржуазии, то, естественно, что гуманистическая интеллигенция теснилась около Фичино. Все увлекались одной из излюбленных идей Марсилио: сближением Платонова учения с христианством и стремлением уничтожить знак равенства между античной культурой и язычеством. Марсилио ставил алтари перед бюстом Платона, украшал их цветами, и все были готовы простираться ниц у их подножия. Аргиропул был в числе ученых, близких к Фичино, и упоминание, хотя и однократное, его имени у Леонардо может иметь только один смысл: и на Леонардо дохнуло от Марсилевых алтарей удушливым ароматом мистико-идеалистических курений. Не бесследно, как увидим. Леонардо не стал и не мог стать гуманистом в духе академии. Его голова была для того слишком трезва, и умственное направление слишком положительно. Он даже не без резкости отмежевал себя от гуманистов: «Я отлично знаю, — говорит он, — что так как я неученый человек (non essere io letterato), то некоторым заносчивым людям может казаться, что они вправе порицать меня, говоря, что я лишен образования (essere io uomo senza lettere). Глупцы! Не знают они, что я могу ответить им, как Марий отвечал римским патрициям: они сделали себе украшение из чужих трудов, а за мною не хотят признать моих собственных!» Этими словами Леонардо очень точно выразил мысль, вполне характеризовавшую его положение в обществе: он не гуманист, но он принадлежит к интеллигенции.

Художник во Флоренции был ремесленником только по своему социальному статусу. Крупнейшие из художников с самых ранних времен были на положении интеллигентов и по интересам и по ближайшему окружению. Они не довольствовались обществом товарищей по профессии и тянулись к той среде, в которой бился идейный пульс времени. За пятьдесят лет до Винчи Гиберти искал общества гуманистического кружка Леонардо Бруни, за сто лет Орканья общался с литературным кружком Боккаччо, а за полтораста — Джотто льнул к Данте. Ни Данте, ни Боккаччо не могли дать художникам ничего, что помогало бы им формально совершенствовать свое мастерство. Гуманисты — мы видели —

приходили на помощь к Гиберти тем, что переводили ему его латинские источники, а одновременно с Гиберти Брунеллески ставил уже вопросы широкого науного характера. Так как между Брунеллески и Леонардо прошла почти целиком вся научная работа Альберти, то, естественно, запросы Ленардо к людям науки стали еще шире, а его научные интересы под влиянием новых сдвигов в экономическом процессе, появившихся уже после Брунеллески, — еще глубже и разностороннее. То, что для Ленардо необходимо как для художника и изобретателя, могла дать ему та наука, лучшим центром которой во Флоренции был кружок Тосканелли. Гуманизм не мог помочь ему ничем, а мистика и метафизическая эстетика академии ему только вредили.

Леонардо был грозным реалистом. Его стихией было творчество, а методом — научное исследование и опытная проверка добытых результатов. Флорентийские гуманисты-платоники бежали от действительности в волшебные чертоги неоплатонических фантазий, человеку, одаренному такой большой художественной восприимчивостью, какой обладал Леонардо, эти прогулки в лучезарные царства воображаемого мира могли иной раз показаться соблазнительными. Быть может, недостаточная четкость Леонардова метода и некоторая извилистость его научной мысли должны быть отнесены за счет Платона, настоящего или мнимого. Леонардо не мог не почувствовать, что идеалистические и мистические срывы мешают его трезвым, вполне практическим работам, поэтому-то, нужно думать, он отошел от Фичиновых алтарей и фимиамов Платону вовремя, хотя и не без трещинки в сознании.

Тосканелли в его мировоззрении победил Аргиропула. Леонардо не стал гуманистом.

Но Леонардо не стал и ученым школьно-университетского типа, каким был еще в значительной мере Тосканелли. И по тем же причинам, по каким и Альберти. Альберти был законченный гуманист, но художник — не первоклассный, хотя его архитектурные произведения представляют собой несомненно интерес в промежутке между Брунеллески и Браманте. Но он был гениальный теоретик, и трудно себе представить, как из стиля Брунеллески вышел бы стиль Браманте, если бы не было работ Альберти, и как долго топталась бы на месте теория искусства, если бы эти работы не были написаны. Альберти сформировался под двойным влиянием — «школы» и гуманизма, но пошел своим путем, потому что был еще и художником. Леонардо познал «школьную» науку не систематически, как Альберти, а с гуманизмом соприкоснулся только слегка. Но он вобрал в себя те

же знания, что и Альберти, и тоже пошел своим путем и тоже потому, что был художником. Альберти был по своему ученому охвату и научной продукции гениальным человеком. Леонардо был еще крупнее, ибо он был оригинальнее, а его творчество как художника пролагало совершенно новые пути и с такой мощью, какая даже и не снилась Альберти.

Он был еще более «универсальным» человеком, чем Алъберти. И был великим художником. Художник в конечном счете преобладал в нем надо всем.

Леонардо — самостоятельный художник

Как формировался его художественный гений? «Рассказывают, что когда сер Пьеро да Винчи был как-то за городом, то пришел к нему некий поселянин с добрососедской просьбой: взять с собой во Флоренцию для росписи круглый щит, который он собственноручно сделал из срубленного фигового дерева. Тот охотно сделал это, так как поселянин был большой мастер ловить птиц и удить рыбу и сер Пьеро широко пользовался его уменьем. Поэтому он отвез щит во Флоренцию и, не говоря Леонардо ничего о том, кем это сделано, поручил ему покрыть щит какой-либо живописью. Леонардо же, взяв этот щит в руки и увидя, что он крив, плохо сработан и занозист, стал выправлять его на огне и затем, отдав токарю, сделал его из покоробленного и занозистого гладким и ровным. Потом, облевкасив его и обработав на свой лад, стал придумывать, что бы можно было нарисовать на нем такое, что пугало бы любого приближающегося, наподобие того впечатления, какое вызывает голова Медузы. Для этого Леонардо в одну из комнат, куда не заходил никто, кроме него, натаскал хамелеонов, ящериц, сверчков, змей, бабочек, саранчу, летучих мышей и другие странные виды подобного рода тварей и из их множества, разнообразно сопоставленного, образовал некое чудище, чрезвычайно страшное и жуткое, которое выдыхало яд и наполняло воздух пламенем; при том он заставил помянутое чудище выползать из темной расселины скалы, брызжа ядом из раскрытой пасти, огнем из глаз и дымом из ноздрей до такой степени причудливо, что в самом деле это имело вид чудовищной и ужасной вещи. Сам же он был так поглощен ее изготовлением, что, хотя в комнате стоял совершенно невыносимый смрад от издыхающих животных, Леонардо его не чувствовал, по великой своей любви к искусству. Покончив с этой работой, о которой больше не спрашивал ни крестьянин, ни отец, Леонардо сказал этому последнему, что он может прислать за щитом, когда захочет, так как поручение выполнено. И вот, когда как-то утром сер Пьеро пошел за щитом в комнату и постучался у двери, Леонардо, открыв ему, попросил несколько обождать и, вернувшись в комнату, поставил щит на мольберт, по свету, и приспособил окно так, что оно давало заглушенное освещение. После этого он впустил отца посмотреть. Ничего не ожидавший сер Пьеро при первом же взгляде сразу отшатнулся, не веря, что это и был тот самый щит и что изображение, которое он видит, есть живопись; когда же он попятился назад, Леонардо удержал

его, говоря: „Эта вещь служит тому, ради чего она сделана; поэтому возьмите ее и отнесите, ибо таково действие, которого следует ждать от произведений“. Эта работа показалась серу Пьеру более чем удивительной, и он с великой похвалой отозвался о занятных словах Леонардо; потом, купив потихоньку у торговца другой щит, на котором было изображено сердце, пронзенное стрелой, он отдал его поселянину, оставшемуся ему благодарным на всю жизнь. Затем сер Пьеро тайно продал работу Леонардо каким-то купцам во Флоренции за сто дукатов, а спустя короткое время она попала в руки герцога Миланского, которому эти купцы продали ее за триста дукатов».

Так продолжает свое повествование о Леонардо Вазари. Из этого рассказа видно прежде всего, что Леонардо — уже самостоятельный художник. Он уже живет не у Верроккьо, а в собственной квартире-студии; сюрприз отцу был задуман и устроен дома. Ученические годы кончились. Переехал он от Верроккьо в 1476 году.

Изображение чудовища, вылезавшего из пещеры (картина пропала), было не единственной вещью, написанной Леонардо в первые годы его самостоятельного художнического существовании. По свидетельству Вазари, он в это же время написал еще две вещи. Первой была мадонна, позднее попавшая к папе Клименту VII. На этой картине была замечательная деталь: графин с цветами, наполненный водой. «Отпотевание воды на поверхности было изображено так, что она казалась живее живого».

Второй была картина маслом — оставшаяся незаконченной голова Медузы «с клубком змей вместо волос», «самая странная и причудливая выдумка, какую только можно себе представить». Ни об одной из этих вещей мы не можем судить по-настоящему: мадонна Климента затерялась совсем, а о Медузе дает некоторое представление копия, — если это не копня с копии, — во флорентийской галерее Уффици.

Но, сопоставляя рассказ Вазари об «Адаме и Еве», о «Чудовище», о «Мадонне с графином» с тем, что дает изучение ангела на Вероккьевом «Крещении», мы можем сделать некоторые выводы о том, что представлял собою Леонардо как живописец в тот момент, когда он покидал боттегу учителя. Он — реалист, верный заветам флорентийской школы, верный указаниям и примеру Верроккьо. Верроккьо любил тщательнейшим образом копировать натуру и вводить в свои картины и скульптуры изображения животных и растений. Он изображал их с необыкновенным терпением и трудолюбием, стремясь сохранить точное сходство. Так и Леонардо. С тем же терпением и

трудолюбием добивался он, чтобы его работы давали иллюзию действительности, чтобы они были «живее живого». Но он шел дальше учителя и добивался такого сходства, которое обыкновенному глазу трудно было даже уловить. Он хотел быть верным природе даже тогда, когда писал вещи фантастические. Не существующее в природе чудовище он составлял из элементов, которые находил в других размерах и наблюдал в других комбинациях у живых животных. Он ничего не выдумывал и ничего не писал на память. «Тот мастер, — говорит он, — который внушит себе, что он может удержать в памяти все формы и произведения природы, казался бы мне в высшей степени невежественным, ибо произведения природы бесконечны, а память наша не так необъятна, чтобы ее хватало на все». Поэтому Леонардо носит при себе всегда — и то же советует другим художникам — маленькие записные книжки или альбомчики, которые, как только кончатся, можно заменить новыми в той же папке. Туда он заносит все, что кажется ему достойным внимания: растения, постройки, пейзажи, животных, особенно людей. Если почему-либо нельзя было сейчас же сделать набросок какого-нибудь примечательного лица, Леонардо делал по-другому: «Он испытывал, — продолжает свою характеристику Вазари, — такое удовольствие при виде какого-нибудь человека со странной головой или запущенной бородой или волосатого, что мог целый день ходить следом за такой понравившейся ему фигурой. И настолько запечатлевал ее в памяти, что, придя домой, зарисовывал ее так, как если бы она сейчас перед ним стояла». Альбомы его полны таких рисунков; из них многие дошли до нас. Вазари называет некоторые особенно славные портреты: Америго Веспуччи в старости, цыган Скарамучча и другие.

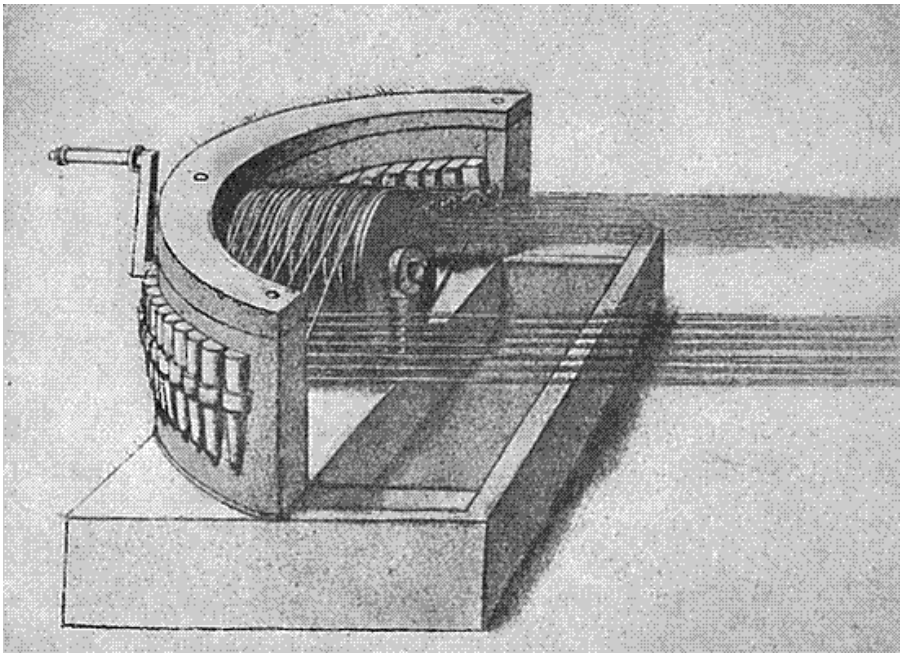
Чем зрелее становился талант Леонардо, тем больше увеличивался у него интерес к человеку как к объекту искусства, и его тянуло попробовать свои силы на чем-нибудь более крупном по художественному заданию, чем гротескные этюды. Один такой опыт он сделал еще в боттеге Верроккьо. Это — маленькое «Благовещение», находящееся сейчас в Лувре и имеющее, несомненно, какое-то отношение к большой картине его учителя на тот же сюжет, находящийся в галерее Уффици. Обе вещи близки по композиции, по фактуре и но типам мадонны и ангела, а различны в них только пейзаж и поза Марии. Обе хороши, но насколько теплее, динамичнее, жизненнее маленький шедевр Леонардо! В нем нет ничего, что было бы чисто формальным аксессуаром изображенной сцены. Каждая деталь усиливает впечатление: складки одежды, мебель, терраса. Пейзаж выбран

такой, какой подчеркивает настроение, разлитое в картине. Правда, художник еще не нашел себя окончательно. Он еще, как в «Мадонне с графином», очень натуралистически, быть может преувеличено протокольно, следит за мельчайшими деталями и выписывает их с необычайной тщательностью. «Благовещение» зато представляет для нас ту ценность, что оно — единственная из художественных работ, сделанных во Флоренции и дошедших до нас в законченном виде. Из более поздних картин, сделанных уже после того, как Леонардо ушел от Верроккьо, одни нам совсем неизвестны, а другие — не закончены.

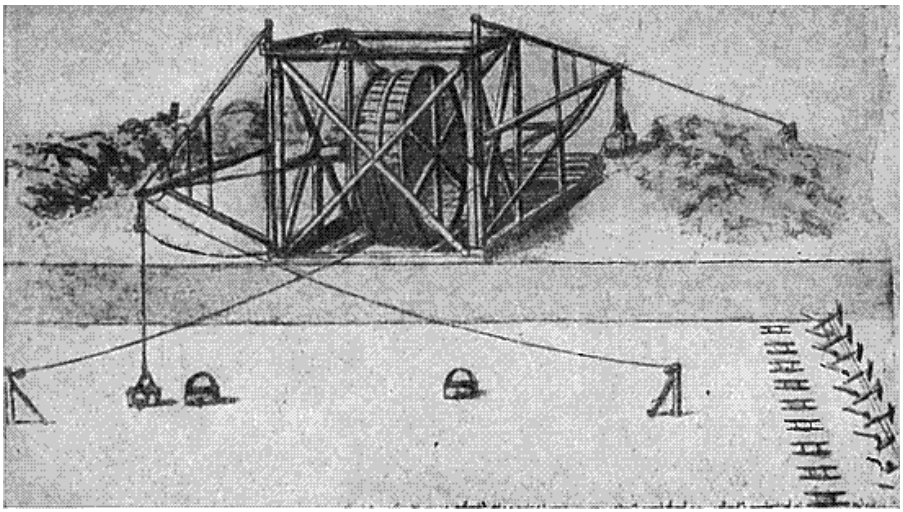
Леонардо и медичейская Флоренция

Когда Леонардо расстался с Верроккьо и зажил самостоятельной жизнью, Флоренция переживала самую блестящую пору своей культуры. По главе города стояли уже несколько лет Лоренцо и Джулиано Медичи, сыновья Пьеро и Лукреции Торнабуони. Оба молодые, оба талантливые, жадные к удовольствиям, к знаниям, к власти, они словно взаправду взялись, как пели кругом льстецы, сделать из Флоренции вторые Афины. По существу, дела шли хуже, чем при Козимо и при Пьеро. Медичейский банк работал не так четко, и прибыли были не те. Мировая хозяйственная конъюнктура — мы знаем — уже не была так благоприятна, как раньше, да и сотрудники, сидевшие по заграничным конторам, позволяли себе вольности, каких прежде не позволяли. Скоро наступит момент, когда Лоренцо начнет перестраховывать свои доходы от торгово-промышленных предприятий и от банковских операций, вкладывать большие суммы в покупку земли. Но, быть может, именно потому, что дела были хуже, нужно было показать всем, что во Флоренции умеют жить, что нигде не веселятся так красиво, нигде искусства не процветают так пышно, нигде нет талантов в таком изобилии.

Это было нужно по двум соображениям: во-первых, чтобы, согласно старой коммерческой традиции, показать миру и человечеству, что раз внешне все обстоит блестяще, то и по существу все превосходно: и в медичейском банке и в медичейском царстве; а во-вторых, чтобы огромное большинство населения Флоренции, мелкие торговцы, ремесленники, рабочие забыли о том, что они лишены политических прав и живут под игом. Когда Медичи будут изгнаны, суровый аскет-народолюбец Савонарола объяснит в своем политическом трактате: «Очень часто, особенно во времена изобилия и мира, он (тиран) занимает народ зрелищами и праздниками, чтобы тот думал о себе, а не о нем».



«Атлантический Кодекс», Эскиз детали технического вооружения



«Атлантический Кодекс». Эскиз технического сооружения

«Зрелища и праздники стояли в политической программе

Медичи не даром. И денег на них не жалели. Художники но сигналу свыше одевали и снаряжали процессии, в которых была мобилизована чуть не вся античная мифология для увеселения флорентийского лавочника и ремесленника. Вакх и Ариадна, Силен и вся рать Днонисова, нимфы и сатиры, менады и пастухи с пастушками двигались, сопровождаемые толпою, по улицам города, устраивали остановки с плясом и пантомимою то у Санта Тринита, то перед Санта Репарата, то на площади Санта Кроче и пели, пели без конца веселые песни, сочиненные самим Лоренцо или Анджело Полициано. Античная мифология иной раз уступала место Священному писанию, и на сцене появлялись три волхва с пышным и красочным восточным кортежем, шествовавшие на поклонение младенцу, или герои какой-нибудь христианской легенды, которую те же художники умели превратить в шумное, звенящее, поющее, увлекательное зрелище. В нем оставалось мало душеспасительного элемента, зато было сколько угодно увеселительного.

Все служило поводом для зрелищ. 28 января 1475 года Джулиано устроил великолепный турнир в честь очередной дамы своего сердца, Симонетты Каттанео. Турнир не носил такого членовредительного характера, как турниры средневековых феодальных времен на севере. Конские ристалища занимали там больше места, чем бой на копьях. Хоронить никого по приходилось. Хирурги сидели без дела. Ювелирам и драпировщикам приходилось работать больше, чем оружейникам, а художникам больше, чем ювелирам и драпировщикам. Молодые Медичи любили погреть свою купеческую кровь под рыцарскими доспехами: чем они были хуже каких-нибудь д'Эсте, которые у себя в Ферраре, казалось, мечтали воскресить времена короля Артура с его Круглым столом!

В новых Афинах, однако, больше покровительствовали литературе, поэзии, философии, чем искусству. Лоренцо, сам поэт и ученый, ценил литераторов выше, чем художников. На знаменитой фреске Гирландайо в Санта Мария Новелла стоит группа из четырех лиц. Это — властители дум Флоренции, любимцы Лоренцо: поэт Анджело Полициано, глава флорентийского гуманизма, Марсилио Фичино, глава академий, Кристофоро Ландино, его правая рука, комментатор Данте, и Деметрий Халкондил, византиец, эллинист, первый издатель Гомера на Западе. Художников там нет.[19] При Козимо и Пьеро они были больше в спросе, чем при Лоренцо и Джулиано.

Но спрос на них все-таки был. Правда, Лоренцо, — ему принадлежала руководящая роль в управлении не только потому, что он был старше, а и потому, что Джулиано не умел с такой

легкостью, как он, возвращаться от удовольствий к делу и чаще всего оставался пленником многоликих прельщении и соблазнов, — Лоренцо внимательно и очень деловито приглядывался к художникам, прежде, чем приблизить их к себе и вверить им осуществление своих замыслов. Только испытав их на малом, он поручал им что-нибудь серьезное, а оселок испытания имел две стороны — художественную и политическую».

Отношение к нему Лоренцо Медичи

К Леонардо он присматривался особенно внимательно. Молодой живописец казался таким одаренным, а из-под кисти его не выходили настоящие картины. Говорили, что он начал много вещей, а не кончил как будто ни одной. Ходил к старому Тосканелли, чертил у него какие-то фигуры и вел ученые разговоры, не всем понятные. Был близок с безбожником Перуджино, а с богобоязненным Лоренцо ди Креди не дружил. Одевался элегантно, держался независимо, ни перед кем не заискивал, Лоренцо к Джулиано не кланялся, хотя заработок имел небольшой. Любил музыку, играл на лютни и пел артистически. В обществе мог быть очень веселым, но предпочитал одиночество. В одиночестве разгуливал по городу и окрестностям, и люди часто видели, как он подолгу следит то за полетом птиц, то за бегом облаков или сидит в глубокой задумчивости где-нибудь на дороге. О чем он думал в такие минуты? Тираны не слишком любят людей, думы которых им неясны.

Лоренцо решил попробовать. В январе 1478 года он заказал Леонардо образ мадонны со святыми для капеллы св. Бернарда во дворце Синьории. Леонардо с жаром взялся за работу, стал делать набросок в больших размерах, но потом бросил. Картину кончил позднее Филиппино Липпи по его рисункам. С Леонардо не спрашивали, потому что через три месяца после того, как он получил заказ, разразился заговор Пацци (26 апреля 1478 г.), задуманный папою Сикстом IV и осуществленный членами флорентийской купеческой аристократии. Во время обедни в соборе на Лоренцо и Джулиано напали с кинжалами; Джулиано был убит на месте, а Лоренцо, легко раненный, успел спастись в сакристии с помощью Полициано. Свирепый террор был ответом со стороны Лоренцо. Главари были повешены в окнах дворца Синьории, в их числе архиепископ Сальвиати, бывший посредником между папой и заговорщиками, и Франческо Пацци, который, замахиваясь кинжалом на Джулиано, глубоко поранил себе ногу и не успел бежать. За людьми, причастными к покушению, охотились еще долго. Изгнания и конфискации обрушились на голову сотен флорентийцев. Папа отлучил от церкви весь город в наказание за смерть архиепископа и в союзе с королем Неаполитанским объявил Лоренцо войну, чтобы отнять у него Синьорию, но Лоренцо эти вещи не пугали и не волновали. Боттичелли по специальному его заказу написал на стенах таможни фреску, изображавшую повешенных.

А в декабре 1479 года по Флоренцию был доставлен Бернардо Бандини, убийца Джулиано, успевший спастись в день заговора, бежавший в Константинополь и выданный Лоренцо султаном после долгих переговоров. Убийцу, конечно, немедленно приговорили к повешению, и Лоренцо поручил Леонардо написать его изображение после казни. Картина не была исполнена в красках, но до нас дошел набросок, сделанный очень остро, и рядом несколько строк, отмечающих цвет различных частей костюма Бандини.

Смерть Джулиано послужила началом многих перемен во Флоренции. Оборвалась лучшая поэма Анджело Полициано «Стансы о турнире», воспевавшая Джулиано. Лоренцо стал осторожнее и злее. Флорентийская конституция получила дополнение в виде «Совета семидесяти», который сделался твердынею медичейского деспотизма. При жизни Джулиано во Флоренции могла еще от времени до времени разливаться атмосфера беззаботности, при которой всем дышалось легко. После него она испарилась окончательно. Лоренцо, еще молодой — ему не было и тридцати лет в год заговора Пацци, — казалось сразу постарел, и в его карнавальных песнях, прославлявших молодость, появились ноты усталости и неуверенности.

О, как молодость прекрасна!
И мгновенна. Пой же, смейся,
Счастлив будь, кто счастья хочет,
И на завтра не надейся.

«На завтра не надейся!» «Di doman non c'ecertezza».

На языке хозяйственных расчетов этим стихам отвечали такие меры, как изъятие капиталов из промышленности и торговли и вкладывание их в землю, а на языке политических мероприятий — создание органов вроде «Совета семидесяти».

Во Флоренции людям небогатым, вынужденным существовать на заработки, стало жить труднее. Леонардо пришлось это испытать на себе. Он в материальном отношении был предоставлен целиком самому себе, потому что у сера Пьеро семья росла с быстротою сверхъестественной, а доходы были еще невелики. Приходилось работать больше. В одном из дневников Леонардо удалось разобрать фразу: «… бря 1478 года начал писать две мадонны». Какие, — мы документально не знаем, но имеется много оснований предполагать, что одна из них — известная по нескольким рисункам «Мадонна с кошкою», а другая

— «Мадонна с цветком», т. е. эрмитажная «Мадонна Бенуа». Была ли закончена первая, нам тоже неизвестно. «Мадонна Бенуа» если и не вполне закончена, то, во всяком случае, в главном доведена до конца. О том, что это подлинное произведение Леонардо, теперь, кажется, уже не спорят. О том, что она относится именно к этим годам (1478–1480), спору тоже не может быть. По стилистическим признакам ее настоящее место как раз между «Благовещением» и «Поклонением волхвов». Тип мадонны с широким круглым лицом, тип младенца с преувеличенно пухлым тельцем, очень большая тщательность в выписке костюма мадонны, ее головного убора и большой брошки — все это очень отличается не только от зрелого стиля миланских картин, но и от манеры «Поклонения». А с другой стороны, многое уже предвещает в этой мадонне будущего зрелого мастера и прежде всего этот типичный леонардовский выпуклый лоб, лоб св. Анны и этот удачно найденный просвет окна, который поспешит скопировать товарищ по Вероккьевой боттеге Лоренцо ди Креди в той мадонне, которая сейчас в Дрездене. Леонардо развивался успешно.

В те же годы, вероятно, написан оставшийся неоконченным «св. Иероним» Ватиканской библиотеки. Несмотря на многие недочеты, картина замечательная. Аскет представлен склонившимся на одно колено лицом к зрителю. На лице — тяжелая мука, левая рука поддерживает у обнаженного тела какие-то клочья одежды, правой, откинутой в сторону, Иероним готов в отчаянии ударить себя в грудь. Перед ним — лев, который рычит и яростно бьет хвостом. Фон — мрачная пустыня; вдали — храм.

Но вот пришел и большой заказ. В июле 1481 года монахи монастыря Сан Донато заказали Леонардо алтарный образ на сюжет поклонения волхвов. Леонардо принялся за работу чрезвычайно горячо. До нас дошло множество набросков, показывающих, как лихорадочно добивался он тех живописных решений, которые должны были дать наибольшую убедительность картине. Тут и перспективные этюды, и рисунки отдельных фигур, и попытки найти надлежащую композицию целого и лица, особенно лица девы Марии. Леонардо даже начал писать картину на дереве и сильно ее подвинул. Но опять охладел к ней и не кончил, а может быть, бросил ее из-за того, что должен был срочно собраться и ехать в Милан. Позднее тот же Филиппино, которому, очевидно, было суждено доделывать то, чего не доделал Леонардо, написал на тот же сюжет свою картину, которая была помещена над главным алтарем монастырской церкви.

Леонардово «Поклонение волхвов» до нас дошло. Оно принадлежало одному из богатых друзей Леонардо, Америго Бенчи, а теперь находится в флорентийской галерее Уффици. Визари говорит о картине коротко и холодно: «В ней есть много превосходного, в особенности головы». Головы действительно есть удивительные, и «превосходного» в картине много. Но сказать о ней только это — значит ничего не сказать.

В «Поклонении волхвов» Леонардо вышел на новую и широкую дорогу. Кончилась погоня за гротескными сюжетами вроде «Чудовища» или «Медузы». Кончилось добросовестное копирование аксессуаров, как в «Мадонне с графином» и в «Благовещении». Реализм перестал быть самоцелью, а сделался средством для разрешения задач, которых искусство до этого момента себе не ставило. С помощью реалистического воспроизведения на картине природы, фигур, лиц, предметов художник добивается того, что изображенное им передает сцены, полные бурного драматизма, напряженной внешней и внутренней динамики, огромной жизненной правды. «Поклонение волхвов» служило сюжетом итальянским живописцам десятки раз. Кто только не писал «Поклонение волхвов»! Но ни у кого эта скромная евангельская тема не получила такого великолепного живописного разрешения и такого широкого культурного истолкования, как у Леонардо. В центре мадонна с младенцем на коленях. Ребенок одной рукой благословляет поклоняющихся ему волхвов, а другой по-детски тянется к вазе, которую подает ему один из них. Кругом толпа, охваченная одним и тем же чувством, которое по-разному отражается на каждом лице. Справа простирается широкая равнина, налево возвышаются античные руины, среди которых всадники в античных одеждах скачут, сражаются и падают; призрак языческого мира, постепенно расплывающийся и отступающий вдаль перед той новой правдой, которая родилась для человечества, и которой человечество, сразу в нее уверовавшее, поклоняется с таким искренним, таким заразительным порывом.

Картина вдвойне типична для молодого Леонардо. В ней он показал и результаты теоретических изысканий в области перспективы и анатомии — о последнем можно судить по целой серии рисунков — и влияние фичиновского учения, от которого он, очевидно, не мог уберечься, ибо культурно-исторический смысл заднего плана картины есть не что иное, как живописная формула христианско-платоновских идей академии.

Нет нужды, что картина не кончена. Мастерство рисунка, такого твердого и уверенного, лепка голов, такая разнообразная, полная такого психологического проникновения, композиция,

такая свежая и в то же время такая убедительная, пейзаж, такой нешаблонный и натуральный — все это видно и на неоконченной картине. И видно, каким большим и оригинальным художником уже успел сделаться молодой Леонардо.

Оценили картину во Флоренции? Видели ее художники? Смотрел ее Лоренцо? Мы не знаем. В судьбе Леонардо не произошло никаких перемен, которые можно было бы привести в связь с этой картиной. И вскоре после того, как Леонардо начал писать ее на дереве, он уехал в Милан.

Бытовые условия Леонардо

Во Флоренции всякий одаренный живописец мог существовать заказами при условии, что он не будет капризничать и не будет лениться. Доменико Гирландайо вместе с двумя братьями и зятем работали, можно сказать конвейером: недаром Доменико хвалился, что может покрыть фресками все флорентийские городские стены. И боттега его благоденствовала. Она нашла, как и другие мастерские, секрет успеха: работать быстро и не мудрствуя лукаво. Это было именно то, на что Винчи был совершенно неспособен. Быстро работать он не умел.

Он не был «стяжателем» и презирал тех художников, которые работали исключительно для денег. «Живописец! — восклицает он, — если хочешь избежать упреков со стороны людей понимающих, старайся изображать каждую вещь верной натуре и не пренебрегай изучением, как делают стяжатели». Зато «стяжатели» благоденствовали, а он бедствовал, и чем дальше — тем больше.

Флоренция видела Леонардо всегда безукоризненно одетым. Он ходил по улицам высокий, красивый, с холеной рыжеватой бородой, в берете, в куртке и в коротком красном плаще с висевшим у пояса на цепочке «вечным» маленьким альбомом, куда он заносил наброски и заметки. Лицо его было ясное, никаких как будто не отражалось на нем забот. Никому он не жаловался на плохие дела, за заказами не бегал, а те, которые ему доставались, не спешил кончать. Уголино Верино в латинских стихах говорил про него не то с удивлением, не то с насмешкой, что он не может решиться оторвать руку от мольберта и за много лет написал только одну картину. Со стороны могло казаться, что он работает как барин и живет барином. А Леонардо жил бедняком, потому что работал как ученый, а не как «наживатель».

А годы шли. Проходила молодость. Ему минуло тридцать лет. Мог он ожидать, что его положение улучшится, если он будет оставаться во Флоренции? На это не было никаких указаний. Лоренцо, мы знаем, предпочитал покровительствовать литераторам. Художникам скупее открывались и сердце его и кошелек. Архитекторы сидели без дела или уезжали из Флоренции. Живописцы и скульпторы не могли похвалиться щедрыми заказами. Гирландайо, окончив роспись церкви Оньиссанти, отправился в Рим расписывать боковые стены Сикстинской капеллы. Даже Боттичелли, который вместе с молодым Пьеро ди Козимо был любимым художником Лоренцо и

постоянно помогал ему в устройстве праздников, зрелищ и процессии, так мало был занят, что последовал за Гирландайо в Рим, чтобы украсить своими фресками ту же капеллу папы Сикста IV, злейшего врага Лоренцо. И если вообще какой-либо живописец мог рассчитывать на успех во Флоренции при Лоренцо, то, конечно, только такой, как Боттичелли или Пьеро ди Козимо, приспособляющий свою кисть к литературным и ученым сюжетам, а по манере отходящий от традиционного флорентийского демократического реализма, склонный идти навстречу придворно-прециозным[20] вкусам. Леонардо едва ли мог ожидать чего-нибудь от благодеяний Лоренцо и от эволюции его вкусов.

Литературщину он откровенно ненавидел. Поэзию считал незаконной соперницею живописи, обреченной на то, чтобы уступить ей первенство в царстве искусства. В его записях уже тогда, вероятно, имелись наброски тех мыслей о победоносном «состязании» (paragohe) живописи с поэзией, которые в стольких вариантах наполняют страницы первой книги «Трактата о живописи». Живописная манера Леонардо должна была эволюционировать отнюдь не в направлении прециозности. Леонардо должен был постепенно при помощи новых композиционных формул освобождать свои произведения от чрезмерностей реализма, от загруженности деталями быта, должен был преодолевать присущие прежней реалистической манере стилевые несовершенства. Этих вещей не понимал не только Лоренцо. Их не понимали и те, которые для росписи Сикстинской капеллы вызвали из Флоренции всех крупных художников — Перуджино, Гирландайо, Боттичеллии не пригласили только самого крупного — Леонардо. Очевидно, подбирая так художников, они были уверены, что заказ будет выполнен. С Леонардо этой уверенности не было ни у кого. И ему нечего было ждать хороших заказов, оставаясь во Флоренции.

А что могло удерживать его во Флоренции помимо вопросов, связанных с его карьерою как живописца?

Фичино и соблазнов платонизма Леонардо просто боялся, потому что чувствовал, как метафизическая эстетика и мистика академии путают его ясные и трезвые научные взгляды. Кружок ученых, группировавшихся вокруг Тосканелли, распался, потому что учитель старился и хворал; он умер в год отъезда Леонардо. Заместителя ему среди флорентийских математиков Леонардо не видел. На инженерную и техническую работу надежды тоже было мало, потому что эра процветания приходила к концу явно для всех. Кризиса в 1482 году еще не было, но предвидения опытных людей не обещали ничего хорошего. И уже были факты,

показывавшие, что беспокойство за будущее серьезно: следом за Лоренцо Медичи начинали переводить капиталы из промышленности и торговли в землевладение наиболее богатые семьи. В такой обстановке изобретательство не процветает: никто бы не взял теперь у Леонардо его новых приборов и машин. Правда, самому Леонардо могло еще казаться, что дело не так плохо и что он дождется лучших времен: ведь конъюнктуры меняются. Он не мог предвидеть, что депрессия в промышленности обратится в самый настоящий кризис, а кризис — в сокрушительную хозяйственную катастрофу. Ибо приближалась феодальная реакция.

Переезд в Милан

В 1473 году герцог миланский Галеаццо Мария Сфорца, сын знаменитого кондотьера[21] и основателя династии Франческо Сфорца, решил воздвигнуть во дворце миланской цитадели бронзовую конную статую отца. Обстоятельства не позволили Галеаццо немедленно приступить к осуществлению своей мысли, а в 1476 гиду он пал от кинжала заговорщиков. Наследником был малолетний его сын Джан Галеаццо, а регентом до его совершеннолетня через несколько лет сделался брат Галеаццо Мариа Лодовико Сфорца, прозванный Моро. Моро вспомнил в конце 1481 или в самом начале 1482 года о проекте брата поставить памятник отцу и стал искать художника. Когда в Италии кому-нибудь нужно было для выполнения того или иного заказа заполучить поэта или художника, все обращались во Флоренцию — этот общепризнанный рассадник талантов. Все знали, что Лоренцо порекомендует такого артиста, какой требуется: настоящего. Так было в 1471 году, когда кардиналу Гонзага потребовалось срочно получить текст пьесы для торжественного придворного представления в Мантуе. Лоренцо указал на юного Полициано, который блистательно справился с задачей и написал «Орфея». Так было и в нескольких других случаях. Так было и сейчас. Лоренцо отправил в Милан Леонардо. Чем объясняется выбор Лоренцо?

Нужно сказать, что момент был таков, когда во Флоренции в наличности крупных мастеров оставалось немного: Перуджино, работавший там раньше, Гирландайо и Боттичелли были в Риме. Верроккьо собирался ехать в Венецию лепить конную статую Бартоломео Коллеони, а с ним вместе — Лоренцо ди Креди. Филиппино и Пьеро ди Козимо были еще молоды, Поллайоло, наоборот, слитком стар. Выбор, таким образом был невелик, и было понятно, что Лоренцо остановился на Леонардо, про невеселые материальные обстоятельства которого он не мог не знать. Но у Лоренцо были и другие соображения. Он ничего не имел против того, чтобы этот непонятный и гордый артист, такой непохожий на других, уехал из Флоренции, чтобы он перенес в Милан свои лаборатории, в которых едва ли все вполне благонамеренно и где едва ли не скрываются какие-нибудь вредные умыслы. Лоренцо понимал поэтов, гуманистов, философов, но не очень хорошо разбирался в художниках. Они его мало интересовали.

Лоренцо не подозревал, что этот бедняк, умудрявшийся ходить щеголем, этот лентяй, без конца корпевший над работами,

которого он с таким легким сердцем выпроваживал в Милан, был в тот момент величайшим художником своего времени.

В МИЛАНЕ

Дворец Лодовика Сфорца, по прозванию Моро

Лодовико Сфорца, прозванный Моро, не сразу стал опекуном своего племянника Джана Галеаццо. Его отец, герцог миланский Галеаццо Мариа, старший брат Моро, был убит в 1476 году, и так как Лодовико начал сейчас же плести интригу, чтобы захватить власть, то жена убитого, Бона Савойская, женщина властная, темпераментная, импульсивная, изгнала его из Милана в Пизу. Она хорошо знала натуру деверя и нисколько не сомневалась в том, что он не остановится ни перед чем, лишь бы добиться успеха. Лодовико поехал куда было приказано, но своим сторонникам в Милане оставил инструкции, как действовать, чтобы дискредитировать Бону, перетянуть на свою сторону ее друзей и сделать неизбежным свое возвращение.

Бона сама облегчила Моро его задачу своим поведением. Сейчас же, как только государственные органы Милана утвердили ее в положении опекунши сына, она предоставила управление своим советникам, а сама бурно отдалась удовольствиям. Любовника своего Антонио Тассино, который был простым берейтором,[22] она задаривала так, что роптали казначеи, а связь свою с ним афишировала самым бесцеремонным образом: ездила по городу на крупе его лошади и отвела ему комнату рядом со своими покоями.

Моро, прекрасно осведомленный обо всем, сумел издалека великолепно воспользоваться безрассудством герцогини и уже через три года, в сентябре 1479 года, примирившись с Боной, был признан из Пизы и сделан правителем герцогства. Вопреки ожиданиям, он не тронул маленького племянника. Даже титул герцога он оставил за ним. Он только фактически лишил его власти. Джан Галеаццо продолжал жить в миланском замке под преданной Лодовико охраной, предавался удовольствиям, в чем дядя всячески его поощрял, вел жизнь беспечную и веселую. Бона вынуждена была покинуть Милан. Ее сторонники и раньше всех старый канцлер Чикко Симонета, были частью преданы смерти под теми или иными предлогами, частью изгнаны. Моро окружил себя своими людьми, военная сила и ее начальники были ему верны. Фактическим государем герцогства был он, и только он.

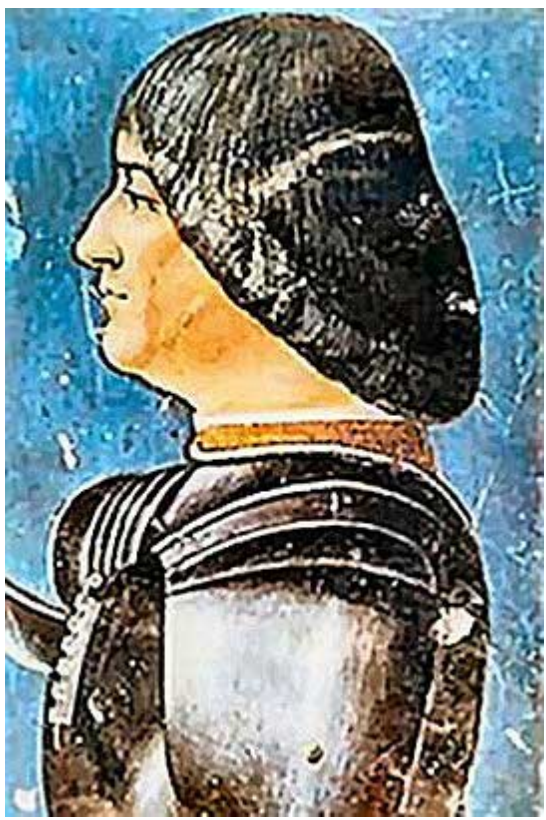
Лодовико был умен, хитер, красив, обаятелен. Подобно большинству итальянских государей того времени он совершенно не стеснял себя никакими идеалами и никакими нравственными принципами. Хорошо было то, что приносило ему выгоду, пользу,

честь, удовольствие. Все остальное было плохо. При таких взглядах Моро мог бы добиться многого, если бы у него было больше смелости и решительности. Но именно этих качеств ему не хватало. Он был трус и открыто ввязываться в борьбу, когда успех не казался вполне обеспеченным, не любил. Он предпочитал пускать вперед других, а сам действовал издалека.

Особенно хорошо чувствовал он себя в мирных культурных занятиях, в торжестве, в празднике, в веселье. Поэтому он и любил все, что придавало его двору пышность и блеск, а самого его окружало ореолом мецената, покровителя искусств, наук, техники. Как все трусливые люди, он больше всего ухаживал за врачами и за астрологами, которым принадлежало первое место за его столом и в его обществе, а наибольший внешний почет оказывал духовным особам. Но ценил он больше всего ученых и техников, потому что понимал, насколько важно опередить других властителей именно в технике. Время было чревато грозой и бурей. Ковы ковались всюду, и всюду шли приготовления к борьбе. Большой взрыв задерживался лишь осторожной политикой Лоренцо Медичи, но мелкие столкновения между соседями вспыхивали то тут, то там.

Первые шаги Леонардо в Милане

Моро старался привлечь к своему двору лучших инженеров своего времени. Так повелось уже при его отце, который был воином прежде всего, так продолжалось при его старшем брате Галеаццо Мариа. Моро не отступал от семейной традиции и имел возможность делать выбор более богатый, так как непрерывно возраставший спрос на техников увеличивал их кадры, а сочинения Альберти облегчали изучение важнейших дисциплин и математических основ, на которых они покоились. Лодовико особенно интересовался военной и инженерной техникой, т. е. отраслями, наиболее важными при возможных осложнениях, и с завистью бросал взоры на Урбино, где при дворе Федерико Монтефельтро образовалась целая школа военных теоретиков и где на положение первого специалиста своего времени в этих вопросах выдвинулся сиенец Франческо ди Джорджо Мартини.



Портрет Лодовико Моро. Работа не кисти Леонардо

Милан

Мадонна в скалах. Масло

Лодовико старался привлекать в Милан техников, прошедших хотя бы короткий стаж в Урбино. Еще до Леонардо при его дворе появился Браманте, архитектор, служивший перед тем у Федерико. В числе лиц, которых перечисляет математик Лука Пачоли как участников «славного научного спора» 1498 года, — целый ряд техников и математиков. Моро любил каждого, кто попадал к нему в Милан с титулом художника или ученого, прощупать, не может ли он оказаться полезным ему в технике.

Направление Моро было чрезвычайно практическое.

«Славный мой синьор, после того как я достаточно видел и наблюдал опыты тех, кто считается мастерами и создателями боевых приборов, и нашел, что их изобретения в области применения этих приборов ни в чем не отличаются от того, что находится во всеобщем употреблении, я попытаюсь, не нанося ущерба никому, быть полезным вашей светлости, раскрываю перед вами мои секреты и выражаю готовность, как только вы того пожелаете, в подходящий срок осуществить все то, что в коротких словах частью изложено ниже.

1. Я умею делать мосты, очень легкие, прочные, легко переносимые, с которыми можно преследовать неприятеля или отступать перед неприятелем, а также и другие, подвижные, без труда устанавливаемые и снимаемые. Знаю также способы сжигать и уничтожать мосты неприятеля.

2. Я знаю, как при осаде неприятельского города спускать воду изо рвов, перебрасывать бесчисленные мосты, делать щиты для прикрытия атак, лестницы и другие осадные орудия.

3. Item,[23] если по случаю высоты укреплений или толщины стен осажденный город не может быть подвергнут бомбардировке, я знаю способ, как разрушить любую крепость, если только она не построена на скале.

4. Я умею также отливать пушки, очень легкие и легко переносимые, заряжать их мелкими камнями, и они будут действовать подобно граду, а дым от них будет вносить великий ужас в ряды неприятеля, причинять ему огромный урон и расстройство.

5. Item, я знаю способы, как путем подкопов и извилистых подземных ходов, бесшумно проложенных, выходить к определенному пункту, хотя бы пришлось проходить под рвами или под рекой.

6. Item, я могу сделать закрытые безопасные и непроницаемые колесницы, которые, врезываясь в ряды

неприятелей со своей артиллерией, смогут прорвать их строй, как бы они ни были многочисленны. А следом за ними может двигаться пехота беспрепятственно и не неся урона.

7. Item, в случае необходимости могу сделать бомбарды, мортиры и огнеметные приборы, очень красивой формы и целесообразного устройства, непохожие на обычные.

8. Там, где неприменимы пушки, я могу сделать катапульты, манганы, стрелометы и другие орудия, действующие не обыкновенно и не похожие на обычные; словом, смотря по обстоятельствам, могу сделать бесконечное количество разнообразных наступательных и оборонительных приспособлений.

9. А в случае, если военные действия будут происходить на море, я могу сделать много всяких вещей, чрезвычайно действительных как при атаке, так и при защите, например суда, которые будут выдерживать действие самых больших пушек, пороха и дыма.

10. В мирное время, думаю, смогу не хуже всякого другого быть полезным в постройке общественных и частных зданий и в переброске воды из одного места в другое.

Item, я могу выполнять скульптурные работы из мрамора, бронзы и гипса, а также как живописец могу не хуже всякого другого выполнить какой угодно заказ.

И еще могу взять на себя работу над „Конем“, которая принесет бессмертную славу и вечную честь блаженной памяти вашего отца и светлейшему дому Сфорца.

Если же что-либо из перечисленных выше вещей показалось кому-нибудь невозможным или невыполнимым, я вполне готов сделать опыт в вашем городе или в другом месте по указанию вашей светлости, почтительнейшим слугой которого я пребываю».

Так писал Леонардо к Лодовико Сфорца.

В 1483 году между Миланом и Венецией начались было военные действия, и Леонардо, по-видимому мало удовлетворенный своим положением при миланском дворе, решил подействовать на Моро с той стороны, с которой он казался всего доступнее. Он уже около года находился в Милане и успел заметить, что Лодовико больше всего интересуют военные дела и, в частности, техника войны. А про те задачи, выполнение которых должно было быть поручено Леонардо, согласно переговорам миланского двора и Лоренцо Медичи, ему, очевидно, никто и не упоминал. Иначе чем объяснить, что в письме, написанном почти год спустя после прибытия в Милан, Леонардо заговаривает о памятнике Франческо Сфорца, как будто не было решено, что именно он должен его сделать? Нужно

думать, что в первый год Лодовико обращал немного внимания на Леонардо, который и ему должен был показаться каким-то странным и не похожим на других.

Леонардо приехал в сопровождении двух учеников, один из которых был больше механиком, чем живописцем, — звали его Томазо Мазини, но он был больше известен под кличкой Зороастро; другой, по имени Аталанте Мильоротти, был отличным музыкантом. По приезде Леонардо поднес Моро диковинный подарок.

«Леонардо, — говорит Вазари, — взял с собой тот инструмент, который смастерил собственноручно, большей частью из серебра, и виде лошадиной головы, вещь странную и новую, обладавшую гармонией большой силы и величайшей звучностью».

С одной стороны — Аталанте, с другой — эта сладкозвучная лошадиная голова при полном отсутствии каких бы то ни было доказательств художественных способностей (Леонардо был мастер скрывать свои лучшие таланты) заставили Моро быть с ним очень сдержанным попервоначалу, пока он не присмотрелся. Но так как Леонардо находился почти все время на его глазах, при дворе, то присмотреться к нему Моро мог легче, чем Лоренцо во Флоренции. Нужно думать, что талантов у Леонардо обнаружилось так много, что хотя он еще не показал себя как художник, все-таки и сам Лодовико и все его придворные стали смотреть на него постепенно по-другому. А тут подоспела война с Венецией, и Леонардо написал свое письмо. Моро был поражен и покорен. Он зачислил Леонардо в коллегию «ingegnarii ducales», герцогских инженеров, где уже до него работало человек десять из числа лучших представителей инженерной профессии во главе с Дольчебуони и самим Браманте. Ни Браманте, ни Леонардо — великий архитектор и великий живописец — не работали в своей отрасли, а работали инженерами.

Но вернемся к письму; этот удивительный документ при скудности достоверных известий об этом периоде жизни Леонардо может осветить многое.

Письмо находится в бумагах Леонардо. Оно, как можно, по-видимому, считать доказанным, написано не его рукой и представляет набросок или черновик письма, отправленного Лодовико. Подлинность его не вызывает сомнений. Что же говорит это письмо помимо того, что в нем написано?

Оно прежде всего дает нам более отчетливое представление о занятиях Леонардо во Флоренции до его приезда в Милан. Если человек мог сделать все то, о чем говорится в письме, с обязательством доказать это на деле в любой момент, это значит

прежде всего, что круг чисто теоретических занятий по технике и — это нужно решительно признать — опытов, подкрепляющих теорию, был гораздо шире, чем обычно думают. Леонардо «в коротких словах» и «частью» — перечисляет то, что он может сделать в области военного изобретательства, и лишь бегло упоминает о работах, которые он готов осуществить «в мирное время». Если бы он хотел говорить о них хотя бы также кратко и неполно, как говорил о военных делах, количество item было бы несравненно больше.

Это обстоятельство само по себе объясняет многое. Леонардо много работал во Флоренции как художник, но еще больше работал как ученый, как техник, как изобретатель. Если сопоставить его миланские заявления о том, что он может сделать, с тем, что он сделал действительно во Флоренции, то вывод может быть только один. Он работал теоретически и экспериментально так много, накопил такое количество знаний и опыта, что мог в любой время приступить к практической деятельности в области техники и искусства. Ибо его научные занятия и его опыты выравнивали ему путь к практической деятельности и в сфере техники и в сфере искусства одинаково. И математика одинаково была решающей инстанцией и тут и там. Если бы письмо к Моро писалось не во время войны, вероятно, предложения в области военной техники не выпирали бы так, а предложения в области техники гражданской и в области искусства занимали бы подобающее им место.

Словом, знания, с которыми Леонардо приехал в Милан, были огромны и касались самых разнообразных отраслей. Но еще более огромно было стремление расширить эти знания по всем возможным направлениям, углубить их и привести в систему. У Леонардо все было более или менее разбросано. Практической работе это не мешало, но у артиста уже тогда мелькали мысли, что если привести накопленные знания в систему и придать им форму «трактатов», то выиграет и практическая работа и теоретическая наука. В двух направлениях должна была развиваться деятельность Леонардо: привлечение все новых и новых предметов в круг занятий и попытки систематизировать добытые уже знания.

Условия для этого складывались, казалось, очень благоприятно.

Леонардо при дворе Моро

В Леонардо было так много обаяния, а помимо талантов и знаний у него было так много способностей салонного характера, что, как только он стал ближе ко двору, он сейчас же сделался общим любимцем.

В Милане двор был аристократический. Там не было, как во Флоренции, крепкой традиции, требовавшей сохранения республиканской видимости. И социальные условия не противодействовали созданию обстановки «настоящего» двора. Торговля и промышленность и там были ведущими отраслями хозяйства. Буржуазия и там была наиболее влиятельной общественной группой. Но не в такой мере, как во Флоренции. Промышленность в Милане никогда не была такой цветущей, как во Флоренции и Венеции. Текстильное производство не могло тягаться с тосканским.

Единственно, чем славился Милан, — это своими оружейными мастерскими. Если миланские клинки уступали толедским, то миланская броня не имела соперниц во всей Европе. Но оружейные мастерские Милана по самому свойству производства находились в фазе ручного ремесла, и оружейное дело поэтому не могло получить хотя бы отдаленно того широкого размаха, какой имела текстильная мануфактура во Флоренции.

С другой стороны, в Милане и его территории дворянство сохранило гораздо больше земли и гораздо больше вотчинных прав в своих владениях. Об этом определенно говорит Макиавелли. И уже при Висконти в Милане сложился двор, которому Франческо Сфорца сумел придать такую притягательную силу. При нем культура Ренессанса стала щедро осыпать своими цветами это старое боевое гнездо, а Галеаццо Мариа и Лодовико, особенно Лодовико, превратили свою столицу в один из самых блестящих культурных центров Италии. Так же как Мантуя, как Феррара, как Урбино, государства с живыми и прочными феодальными традициями, Милан прославился своим двором.

Пока Джан Галеаццо был еще слишком юн, а Лодовико не собрался вступить в брак, кружась в хороводе придворных красавиц, двор в Милане имел чрезвычайно фривольный характер. Это была пышная, блестевшая всеми прельщениями Ренессанса, беспрестанно украшаемая гениальными артистами холостая квартира. Внешне жизнь там регулировалась неким церемониалом, но по существу царила распущенность, иногда

изящная, а иногда неприкрытая и грубая. Нравы были таковы, что даже снисходительные судьи качали головами, а честного человека порой мутило по-настоящему. Но так как никогда не бывает недостатка в льстецах и прихлебателях, то иные, например придворный поэт Бернардо Беллинчони, флорентиец, находили, что на свете нет лучшего уголка, чем Милан, а на небосклоне Европы нет более яркого и благодатного светила, чем Лодовико Моро. Почтенные гуманисты с важной осанкой проходили по залам дворца, обмениваясь латинскими и греческими фразами. Инженеры, пристроившись у окна или у стола, показывали друг другу чертежи и тыкали ножками циркуля в пергаментные листы. От времени до времени появлялись с непроницаемыми государственными лицами послы и «ораторы»: императорский, французский, венецианский, флорентийский, неаполитанский, — окруженные свитой. Они должны были примечать все, особенно то, что было тайно, и доносить своим правительствам. Пажи бесшумно и быстро мелькали в коридорах и скользили вдоль стен, разнося строгие приказания и нежные послания. По вечерам показывалась ослепительно прекрасная Чечилия Галлерани, любовница Моро, с целым цветником подруг, и тогда вся придворная толпа, забыв дела, беседы и повседневные заботы, устремлялась к ним. Разумеется, нужно было поухаживать за юным, очень красивым герцогом, но еще больше было нужно уверить в своей преданности его дядю — Моро.

Совещания сменялись празднествами, короткие, не очень трудовые дни заканчивались длинными вечерними и ночными развлечениями. Зрелища и увеселения шли шумной чередой, и хотя политические горизонты были далеко не безоблачными, фанфары радости гремели не переставая. Лодовико верил, что его инженеры и его кондотьеры, если что случится, не подведут. И подавал пример всем. Никто не отдавался веселью так беззаботно, никто не упивался так жадно ласками прекрасных придворных дам, как он. Казна, скупо оплачивавшая самые настоятельные государственные нужды, широко раскрывалась, когда нужно было придать больше блеска придворным затеям.

Как вступил в круг этой жизни Леонардо? Ведь во Флоренции не было ничего подобного. В обширном буржуазном палаццо Медичи на via Larga, выстроенном Микелоццо, украшенном фресками Беноццо и скульптурами Донателло, не было двора. Собирались в покоях Лукреции Торнабуони, матери Лоренцо. Собирались в покоях самого Лоренцо, но собирались без всякого церемониала, попросту, без пышности, но зато вполне пристойно. Это не значит, что Лоренцо был святым. Вовсе нет. Но он развлекался потихоньку, вне дома, чтобы не прогневить чопорную

и строгую супругу, Клариче Орсини. Леонардо знал, как знал любой чесальщик шерсти во Флоренции, о том, как живут в доме на via Larga, но он не был туда вхож: в лучшем случае он побывал там раз-другой, вызванный Лоренцо. А в Милане он попал в настоящий придворный водоворот. И оказалось, что для той жизни, какая шла при дворе, он — самый подходящий человек.

Он импонировал уже одной наружностью. Идеалы красоты не только женской, но и мужской становились в то время любимым предметом светских и придворных бесед. Леонардо представлял собой готовый образец идеально красивого человека. Он вышел уже из юного возраста, но еще не стал зрелым мужчиной. Жизненные силы кипели в нем и, казалось, на глазах у всех порождали те многочисленные таланты, которые сливались в нем так гармонично и разливали около него такое неотразимое очарование. Он был силен и ловок; в телесных упражнениях никто не мог состязаться с ним. Ему предшествовала слава большого художника и разностороннего ученого. Он чудесно пел. Играя на своей серебряной лютне, имевшей форму лошадиной головы, он одержал победу над всеми музыкантами. Он отлично импровизировал под музыку. При случае он мог написать сонет или балладу не хуже, чем Беллинчони, что, правда, было не особенно трудно.

В обществе он сразу становился центром, если хотел и если не старался избегать людей: причуды, — говорили одни; кокетство, — с улыбкой замечали дамы; нелюдимость, — ворчали конкуренты. Зато, когда он оставался в компании придворных дам и кавалеров, он царил безраздельно. Он был мастер вести какую угодно беседу: серьезную, легкомысленную, ученую, пустую — и всегда был одинаково блестящ. По-видимому, он иной раз готовился к таким беседам. Записанные им «фацетии» и «пророчества» подтверждают это.

Фацетии очень похожи на заранее приготовленные анекдоты для развлечения того общества, в каком ему чаще всего приходилось вращаться при дворе. Так и кажется, что, когда его просят рассказать что-нибудь, он делает вид, что будто припоминает что-то, — как делают все опытные рассказчики, — и потом начинает: «Одного художника спросили, почему на своих картинах он рисует таких красивых людей, а детей произвел на свет некрасивых. — Потому, отвечал художник, что картины я делаю днем, а детей ночью». Или что-нибудь еще более непристойное, и не такое короткое. Дамы стыдливо, но без гнева закрывают лица веерами, мужчины жирно хохочут — и все довольны.

А то, что в его записях называется «пророчествами», —

частью не что иное, как салонные загадки, порой простые, порой очень трудные: для некоторых из них мы до сих пор по знаем разгадок. Вот примеры: «Люди будут выбрасывать собственную пищу» Это сев. Или: «Множество людей, забыв кто они и как их зовут, окажутся как мертвые на том, что сорвано с других мертвых». Это — люди, спящие на перинах из птичьего пуха. Или: «Многие, выдувая из себя воздух с большой стремительностью, потеряют зрение, а вскоре и все остальные чувства». Это те, кто задувает свечу перед сном. Иногда Леонардо придавал огни загадкам какую-нибудь философскую, или общественную, или политическую тенденцию. И это делалось у него также легко и непринужденно.

А когда ему приходилось вести беседу серьезно, он старательно изучал собеседника, чтобы захватить и заставить смотреть на вещи его, Леонардо, глазами. Но сам он не раскрывался ни перед кем. И не раскрылся до конца. К сущности говоря, и мы сейчас, после того как прочитано почти все, что осталось после него, после того как написано о нем столько томов и учеными и поэтами, после того как в его душе рылись проницательнейшие умы всеми доступными художественными, научными и псевдонаучными методами, вплоть до фрейдизма, — мы не знаем по-настоящему, что представлял собой Леонардо как человек.

Все внешние данные и факты, которые приведены только что и будут приводиться впредь, не рисуют человека. Они скорее говорят о том, каким он хотел показать себя, чем о том, каким он был в действительности. Мы никогда не застанем Леонардо за каким-нибудь непроизвольным поступком, за действием, совершенным в состоянии какого-нибудь аффекта. Он никогда по станет бросать досками в папу, пришедшего посмотреть не совсем оконченную работу, как делал Микеланджело, никогда не ударит кинжалом «между шейным и затылочным позвонком» досадившего ему человека, как Бенвенуто Челлини, никогда не запустит чернильницей в черта, как Лютер. Он всегда владеет собой и избегает всего, что похоже на эксцесс. Происходит это не потому, что у него не хватает темперамента. Человек без темперамента не мог бы быть ни таким художником, ни таким разносторонним ученым, ни вообще человеком, способным увлекаться до самозабвения научными или художественными проблемами.

Кто-то сказал: чтобы понять большого человека, нужно узнать, в чем он мал. А в чем мал Леонардо? Нам придется указывать много различных моментов, которые, с наших теперешних точек зрения, по-серьезному умиляют облик

Леонардо. А умаляли ли они его по критериям того времени? Чаще всего нет. Наоборот, то, что ссорило его с его временем, нам теперь отнюдь не представляется ничем, умаляющим Леонардо.

Поэтому добросовестному историку остается одно: собирать внимательно все факты, помогающие понять Леонардо, и не стараться раскрыть до конца его образ, раз для этого нет достаточно материала.

Первые работы в Милане

Война с Венецией скоро кончилась, и Леонардо не пришлось испробовать свои истребительные таланты: ни пушки, ни мины, ни камнеметы, ни танки, ибо то, что он предлагал в 6-м пункте своего письма к Моро, было не что иное, как первая идея танка, — никакие вообще наступательные и оборонительные изобретения его не были пущены в дело. Но Моро узнал его ближе, сделал его одним из «герцогских инженеров» и поручил ему на первых порах две серьезные работы.

Первой было укрепление и украшение миланского кремля — Castello Storzesco, огромного сооружения с бесчисленными зданиями, с мощными стенами, с бастионами и рвами, которое считалось неприступным при тогдашнем уровне осадного искусства. Комбинация стен, башен, бастионов, рвов и зданий была такая хитроумная, стены и равелины, соединявшиеся между собой шестьюдесятью двумя надежными мостами, уставленными тысячью восемьюстами всевозможных орудии, казались такими грозными, что Моро был совершенно спокоен. Он, мастер окольных ходов, художник вероломства, забыл, что самые высокие стены, самые глубокие рвы, самые крепкие бастионы не могут устоять против очень простого наступательного приема — измены.

Пока, хотя небо было не вполне безоблачно, гроза военной непогоды замолкла, казалось, надолго, и Леонардо должен был заботиться не столько об укреплении, сколько об украшении: ведь в Кастелло находились и дворцы, где жили и герцог, и Моро, и приближенные герцога, и советники Моро, и Чечилия Галлерани с маленьким сыном Моро, и старшая его дочь, тоже побочная, Бьянка Сфорца, вышедшая потом замуж за кондотьера Галеаццо Сансеверино. Там же находились и арсеналы, и архивы, и казначейство, и знаменитая «Башня сокровищ», где Лодовико, один из самых богатых и Европе властителей, хранил свои драгоценности.

Но когда Леонардо поручалась какая-нибудь работа, он уже сам набрасывал ее план, не очень считаясь с условиями заказа. Кастелло был огромен; инженеру и архитектору дела там было немало; Леонардо решил, что нужно проверить систему укреплений, а уже потом начать думать об украшении. Он занялся фасадом, которому решил придать более гармоничную форму, возводя там высокую башню, покрытую сферическим куполом, на фоне этой башни памятник родоначальнику династии должен был иметь очень эффектный вид. Потом

Леонардо занялся пересмотром системы рвов и внутренних стен, стараясь сделать их еще более мощными. Стены он думал снабдить более практическими внутренними ходами. Словом, схема перестройки была набросана чрезвычайно радикальная.

А параллельно Леонардо пришлось ломать голову над старым, но еще очень актуальным вопросом: как достраивать Миланский собор. Ведь каждый этап этого грандиозного сооружения сопровождался острой борьбой — бесконечными спорами и столкновениями между немецкими и итальянскими зодчими. Государи Милана, Висконти и Сфорца, склонялись то в одну, то в другую сторону.

Момент, когда Лодовико предложил заняться собором Леонардо, был одним из переломных: как раз были отправлены восвояси все немецкие мастера и был приглашен итальянец Лука Фанчелли. Это было в июле 1487 года. Моро заказал проект покрытия собора не только Леонардо, но и другим архитекторам-инженерам, служившим у него, в том числе Пьетро да Горгондзола и Браманте. Леонардо представил свой чертеж первым. Его проект предполагал большой стрельчатой формы купол, украшенный снаружи готическими пинаклями. Леонардо получил и гонорар за эти проекты. Потом он их переделал по собственному желанию, но не по указанию строительного совета. Потом… Потом он перестал думать о соборе и о его куполе. Его отвлекли другие дела.

Изабелла и Беатриче

Наступил срок, когда герцог Джан Галеаццо должен был вступить в брак со своей невестой, с которой он был обручен ребенком. Это была Изабелла Арагонская, дочь короля Неаполитанского Альфонсо и Ипполиты Сфорца, сестры Лодовико. В феврале 1487 года юная герцогиня прибыла в Милан с пышной свитой и с богатым приданым и торжественно обвенчалась с молодым герцогом. Леонардо должен был позаботиться, чтобы зрелищная сторона торжества была достойна миланского двора и его настоящего хозяина, Моро. Беллинчони написал стихи, изображающие, как все планеты одна за другой являются к новобрачным и поздравляют их. Леонардо построил аппарат, показывающий, как семь планет вращаются на небосклоне и, спускаясь поочередно на землю, читают поздравительные Беллинчоневы стихи перед молодыми. Планеты были представлены специально обученными людьми, которым, нужно думать, было жутковато, когда они совершали свое вращение в Леонардовой конструкции по высокому небосклону большого зала Кастелло.

Зрелищ было много, и празднества длились долго.

Вообще появление Изабеллы в Милане прибавило работы Леонардо. Сегодня герцогине нужна ванна, которая подавала бы и горячую и холодную воду. Леонардо ее делает. Завтра нужно расписать новые сундуки и шкапы, в которых герцогиня будет хранить свои туалеты. Леонардо покрывает их причудливыми орнаментами с фигурными девизами и легендами.

Герцогиня все чаще обращается к нему и ко всем, кто может доставить ей хоть какое-нибудь удовольствие: семейная ее жизнь сложилась чрезвычайно безрадостно. Джан Галеаццо, которого Моро воспитывал так, как было выгодно ему, и в соответствии со своими планами, вырос человеком, преданным самым элементарным удовольствиям, главным образом охоте и пирам. Он совершенно был чужд каких бы то ни было умственных интересов. Изабелла, хотя и молодая, была женщина с большим темпераментом, полная достоинства и арагонской гордости. Она сразу распознала, какую роль играет ее муж, сразу увидела, кто настоящий властитель Милана. Когда она с мужем в сопровождении Лодовико проезжала по улицам, народ кричал: «Мого! Мого!» а не «Duca!»,[24] как при Галеаццо Мариа и Франческо. Она решила перевоспитать мужа и поставить его на то место, которое принадлежало ему по праву. Но это требовало времени, и Изабелла задумала сначала обставить достойным

образом мужа, себя и свои апартаменты. Для этого ей требовалась помощь художников, а среди художников — это она тоже поняла очень скоро — первое место занимал Леонардо.

La belle Ferroniere, Масло

Париж, Лувр

Св. Иоанн, Масло

Париж, Лувр

Леонардо не мог отказывать герцогине, когда она обращалась к нему за помощью, даже в таких мелочах, как ванна или что-нибудь в этом роде. В те времена художник, даже самый большой, раз он служил при дворе, должен был делать все, что от него требовалось. Притом Изабелла была так мила, так полна юной прелести, и Леонардо так безошибочно угадывал все те

разочарования семейной и политической жизни, которые подогревали в ней пафос к пустякам, что он охотно доставлял удовольствие молодой женщине. Но, конечно, это его тяготило, и он пользовался первым предлогом, чтобы прилично уклониться от таких обязательств.

В июне 1490 года он получил приглашение из Павии приехать туда и высказать свое мнение по поводу постройки тамошнего собора. И не один он получил такое приглашение. В это время в Милане жил залученный туда стараниями Лодовико художник и ученый, считавшийся лучшим в Италии специалистом в вопросах военной инженерии, старый Франческо ди Джорджо Мартини, сиенец. Леонардо успел с ним познакомиться, и, хотя Франческо на целых тридцать лет был старше него, они сблизились. Их объединяло увлечение научными вопросами. Опыт и знания старика, гений молодого, обращенные на одни и те же вопросы, без труда находили общую почву. Оба радостно собрались в Павию. Стояло раннее лето, цветущая Ломбардская равнина пестрела и благоухала, было не очень жарко, и Леонардо с Франческо неторопливо двинулись верхом в сопровождении учеников и слуг. Леонардо взял с собой двух учеников, которые появились у него уже в Милане после того, как уехал Аталанте: Марко д'Оджоне и Антонио Больтраффио и мальчика Джакомо.

Когда приехали в Павию, старый Мартини приступил к делу, как он привык всегда, очень практически. Он ознакомился с постройкой, изучил ее, составил мнение о том, что в ней хорошо и что плохо, дал заключение и, покончив в короткое время с задачей, получив за сделанное гонорар, вернулся в Милан. Он знал цену времени и всю жизнь действовал так. А Леонардо застрял в Павии до декабря, о соборе думал мало, если думал вообще, рисовал совсем другие павийские здания, казавшиеся ему интересными, ездил на берега Тичино, чтобы изучать движение воды, выуживал из реки дубовые и ольховые бревна, пролежавшие в воде много лет, и старался понять, почему мореный дуб чернеет, а мореная ольха становится розовой. Потом посещал университет, часами просиживал в его библиотеке, ходил к друзьям, которых у него было там немало. Чтением и беседами он сделал много для углубления своих математических и оптических знаний.

Его вызвало из Павии письмо герцогского секретаря Бартоломео Калько, требовавшее, чтобы Леонардо срочно вернулся в Милан по случаю предстоящей двойной свадьбы: Лодовико Моро с Беатриче, дочерью герцога Феррарского Эрколе д'Эсте, и брата ее Альфонсо д'Эсте с сестрой Джана Галеаццо Анной Сфорца. Такие же письма, получили все художники,

состоявшие при миланском дворе и бывшие в тот момент в отлучке.

Свадьба Альфонсо с Анной Сфорца была событием мимолетным и незначительным во всех отношениях. На нее и тогда не обратили особого внимания: Альфонсо был четырнадцатилетний мальчик, хотя и наследник феррарского престола. Анне было на три года больше, но она не блистала ни красотой, ни внутренними качествами. Все внимание было обращено на будущую супругу настоящего властителя Милана.

Беатриче д'Эсте было неполных пятнадцать лет, когда в конце января 1491 года сыграли ее свадьбу с Моро. Жених и невеста, обрученные давно, знали друга друга только по письмам, которые писали от их имени придворные поэты, да по портретам-живописным и скульптурным, которые посылались время от времени из Милана в Феррару и из Феррары в Милан. Никакого чувства между ними не было-откуда было ему появиться? Моро любил свою Чечилию, а Беатриче только что рассталась — да и рассталась ли? — с куклами. И тем не менее эта девочка сумела очень скоро сделаться подлинной государыней Милана. Она добилась, чтобы Чечилия была выслана с территории Кастелло, Моро поспешил выдать ее замуж.

Труднее далась Беатриче другая задача. Герцогиней ведь была не она, а ее кузина, Изабелла. Изабелла жила в главном дворце Кастелло. Изабелле принадлежало первое место во всех торжествах. И Беатриче приметила, что Изабелла старается вдохнуть в своего беспечного и беспутного мужа чувство достоинства и заставить его бороться за свои права. А в жилах Беатриче тоже текла гордая арагонская кровь: ее мать была родной сестрой отца Изабеллы. Она давно знала, что власть принадлежит ее мужу, что Джан Галеаццо не более как пешка, и она принялась восстанаилнвать справедливость. Между кузинами началась глухая борьба, день ото дня все более упорная, но проходившая внешне в очень мягких формах, и вихре удовольствий, на фоне непрерывного праздника, воцарившегося с появлением Беатриче при дворе. И для украшения этого праздника художники были самыми нужными людьми.

Леонардо, как и другие, но больше других, привлекался к этим делам. Беатриче была еще более требовательна, чем Изабелла, и невозможно было сопротивляться настояниям этой своевольной девочки-полуребенка, некрасивой, но привлекательной и очень ласковой; когда она начинала приставать к Леонардо с просьбами, Леонардо подчинялся, но ждал, что какой-нибудь столь же счастливый случай, как вызов в Павию, избавит его и от нескончаемых капризов Беатриче. Случай

представился, и такой, какой должен был быть очень приятен Леонардо: Моро начал настаивать, чтобы он по-серьезному принялся за памятник его отцу.

Когда Леонардо удостоился чести быть зачисленным в коллегию герцогских инженеров, была война, потом началась чума. Моро был поглощен заботами. В 1480 году всё успокоилось, и Лодовико стал нажимать. Леонардо пришлось ему отвечать. «Мне очень неприятно, — писал он, — что, вынужденный зарабатывать на прожиток, я должен — был прервать работу, которую ваша светлость возложила когда-то на меня, и заняться кое-какими мелкими делами».

Он принялся за дело, но, как всегда, его увлекли научные вопросы, в огромном количестве возникавшие при изготовлении глиняной модели. Лепка не двигалась. Проходили годы. В 1489 году Лодовико, начавший сомневаться, что Леонардо вообще доведет дело до конца, просил Лоренцо Медичи прислать ему другого мастера. Узнав об этом, Леонардо быстро довел до конца работу над моделью и обещал, что статую и глине можно будет показать к свадьбе Моро с Беатриче. Но в апреле 1490 года его осенила новая мысль, и он принялся переделывать все. Потом он уехал в Павию и прожил там полгода, забыв о «Коне». Вернувшись в Милан после свадьбы Лодовико, Леонардо попал в мягкий плен к Беатриче, и лишь когда при дворе появилась перспектива еще одной свадьбы, он должен был обещать, что закончит модель.

Император Максимилиан, нуждаясь в деньгах и соблазненный большим приданым, которое обещал ему Лодовико, лелеявший свои планы, посватался к Бьянке Марии Сфорца, другой сестре Джана Галеаццо, бывшей годом старше Анны. За невестой должны были приехать 1 декабря 1493 года, и Леонардо твердо обязался выставить публично если не самую статую, то модель. На этот раз он сдержал слово. Послы императора прибыли в Милан в конце ноября, а в начале декабря Бьянка Мария двинулась через занесенные снегом альпийские проходы «к желанному супругу». И статуя — в глине уже — стояла на той самой площади в Кастелло, которую Леонардо заранее приготовил для нее. Восторг был всеобщий, но мы лишены возможности разделить его с миланцами, потому что статуя никогда не была отлита в бронзе, а модель погибла. В альбомах Леонардо имеется несколько набросков памятника, но невозможно с полной уверенностью сказать, по которому из них делалась модель. По-видимому, все-таки Леонардо окончательно остановился на варианте, изображающем герцога Франческо в более спокойной позе, а не на вздыбленном коне, как было задумано первоначально.

«Мадонна в скалах»

С появлением Изабеллы и особенно Беатриче характер миланского двора изменился. Он перестал быть холостой квартирой. Явились хозяйки. Строже стал церемониал, суровее этикет: сказалось присутствие женщин. По существу, разница была невелика. Моро, который очень привязался к своей юной жене, не прервал связи с Чечилией, хотя она и переехала в подаренный ей небольшой дворец и вышла замуж. Расстался он с нею не потому, что ему хотелось сделать приятное Беатриче, а потому, что он влюбился в другую женщину, в Лукрецию Кривелли, одну из дам Беатриче.

Но это было тогда в порядке вещей, и Беатриче, добившись удаления фаворитки из Кастелло, не углубляла вопроса дальше. Ей было гораздо важнее утвердить свое положение настоящей государыни Милана. Она постепенно добилась этого фактически, а когда Бьянка Мария была выдана за императора, Максимилиан даровал Лодовико инвеституру на герцогство с тем, что грамота эта не будет опубликована до смерти Джана Галеаццо. Грамота, словом, отнимала престол не у герцога, а у его маленького сына Франческо. За это императору было выплачено сверх условленных 300 тысяч дукатов приданого еще 10 тысяч. Беатриче могла быть спокойна. Единственно, что заботило ее, это то, что Джан Галеаццо может прожить еще долго. Женщина она была нетерпеливая. Но едва ли имеют основания слухи, которым в то время верили все: будто она нашла способ ускорить конец герцога; по существу, он нисколько не мешал ей быть хозяйкой Милана.

И она умела быть хозяйкой. Никогда, ни раньше, ни после, миланский двор не жил так пышно. Никогда жизнь не была таким сплошным праздником, как в недолгие годы царствования Беатриче. И никогда пышность сплошного придворного праздника не была пропитана такой подлинной красотой и таким чудесным вкусом. Недаром ведь при дворе находился Леонардо.

Красиво и изящно было все: оформление зданий, роскошь и убранство комнат, форма мебели, наряды женщин, украшения экипажей и верховых лошадей, все — вплоть до колпачков, которые надевались на головы охотничьих соколов, до последней солонки на герцогском столе, до малейшей пряжки на башмаках у пажей. Беатриче отдавалась веселью и развлечениям с какой-то неудержимой страстью, она умела увлекать в этот беспрерывный поток охот, ристалищ, скачек, театральных зрелищ, пантомим, карнавалов всех, вплоть до Изабеллы, которая не прощала ей

первенствующей роли, вплоть до Лодовико, который из-за нее не всегда мог кончить секретный разговор с французским послом или важную инструкцию «оратору», отправляющемуся в Венецию.

Все сумасбродствовали, потому что Беатриче сумасбродствовала больше всех. Особенно если это было не в Милане, а в окрестностях: в Павии, в Виджевано, в Аббиатеграссо. Лодовико, чтобы позабавить юную жену, мог проделывать самые невозможные вещи. Он заказывал крестьянам наловить живьем всякого степного и лесного зверя: диких кошек, лисиц, шакалов, волков — и пускал их в загородный дом феррарского посла Тротти, важного, пожилого и не очень храброго дипломата, а когда тот возвращался к себе, утомленный развлечениями, то находил у себя на шкапах, под кроватью, под столами целый зверинец: звери рычали, лаяли, кусались. Беатриче была довольна, а Моро только этого и было нужно.

Леонардо от этих загородных увеселений чаще всего уклонялся, но, когда двор был в Милане, он продолжал оставаться душой общества. Летописец Милана, имевший возможность все видеть, Бернардино Корио, живописует: «Такое соревнование было возбуждено между Венерой и Минервой, что каждая старалась, как могла, дать перевес своей стихии. В стан Купидона со всех сторон стекалась прекрасная молодежь. Отцы отдавали туда дочерей, мужья — жен, братья — сестер, и таким образом многие, ни о чем не думая, предавались любовному плясу, и это почиталось вещью удивительнейшей, если кто понимал в том толк».

Так красноречиво, хотя и довольно двусмысленно описываются подвиги Венеры и ее сына.

А вот и Минерва. «Туда собрались люди самые выдающиеся во всех искусствах и науках. Были знатоки греческого языка, художники латинских стихов и прозы, поэты, любимцы муз, мастера скульптуры, первый люди в области живописи, стекавшиеся из далеких краев. Песни и звуки различных инструментов были так сладостны и сливались в такую гармонию, что казалось, будто с неба доносятся они до этого великолепного двора».

Леонардо находился среди паладинов Минервиной рати. Скульптор и живописец, первый из первых, певец и музыкант, красноречивый оратор и увлекательный рассказчик, бесподобный импровизатор стихов и салонный остроумец, организатор зрелищ, обладавший колоссальным вкусом, он был в центре всего. От больших работ, инженерных, строительных, скульптурных, живописных, его постоянно отрывали для придворных пустяков, просто приглашали ко двору, чтобы

развлечь заскучавшую придворную челядь, и артист должен был повиноваться.

Количество «пророчеств», «словечек», «басен» и «фацетий» в его тетрадях становилось больше и больше, и он начинал копить также материалы и для серьезных бесед; кроме того, он вынужден был писать портреты членов правящей семьи, придворных кавалеров и особенно дам. Мы знаем, что на двух фресках в церкви Санта Мария делле Грацие, той, где «Тайная вечеря», он написал портрет Лодовико со старшим сыном и Беатриче с младшим. В эти же годы он написал портрет Лукреции Кривелли, и если луврская «La Belle Ferroniere» изображает не Лукрецию, то самый портрет, кого бы он ни изображал, по-видимому, должен быть признан за работу Леонардо. К счастью, ни светские обязанности, ни мелкие живописные работы, ни инженерные и архитектурные дела не помешали Леонардо посвящать свои силы и серьезным живописным работам, в которых несомненно созревал его стиль и созревал он сам как художник.

Первой такой работой после флорентийского «Поклонения волхвов» была «Мадонна в скалах», картина, о которой много было споров и по самым разнообразным вопросам, с нею связанным. Спорили очень много, как всегда, о том, принадлежит ли картина кисти Леонардо или нет? Вопрос осложняется тем, что имеется два экземпляра: один теперь в Лувре, другой — в Лондонской Национальной галерее, и оба вышли из Милана.

Который из двух подлинный? Оба, один какой-нибудь или ни один? Есть много аргументов в пользу обоих.

За подлинность луврского кроме очень убедительных стилистических данных говорит тот факт, что он при жизни Леонардо принадлежал Франциску I, быть может, был получен королем от самого художника и уже тогда считался его произведением. Отсутствие на лондонском экземпляре у ангела загадочного указующего перста, на объяснение которого потрачено столько остроумия, не есть еще аргумент против парижского.

«Лондонская мадонна», стилистический анализ которой обнаруживает следы кисти Леонардо только в лицах мадонны и ангела, к тому же лишен того блестящего паспорта, каким обладает парижский: его внешняя история не приводит непосредственно к художнику. По-видимому, лондонский вариант в главном — работа Амброджо ди Предиса.

Картина представляет огромный интерес не только как произведение искусства, но и как этап роста Леонардо как художника.

В «Поклонении волхвов» теоретические научные работы

Леонардо еще не дали тех результатов, к которым он сознательно шел, сочетая научный опыт и художественные искания. В этой картине он отделался от особенностей тосканского протокольного реализма, но еще не дал итальянской живописи того нового, что должно было возвести ее на высшую ступень. «Мадонна в скалах» была первым серьезным шагом в этом направлении. Она несомненно принадлежит к первому миланскому периоду жизни Леонардо, а не ко второму, как думали раньше, и притом не концу 90-х годов, а середине 80-х годов. В картине осталось еще кое-что от флорентийской манеры. Фон излишне загроможден пейзажными мотивами и мешает впечатлению основной группы, композиционная фигура еще недостаточно четкая. Но уже есть все, что, совершенствуясь в дальнейшем, приведет к созданию на реалистических основах флорентийской живописи зрелого классического искусства Ренессанса.

Композиционная идея, хотя и не вполне четкая, совершенно ясна: группа из четырех лиц — мадонны, ангела и двух младенцев — представляет треугольник. Леонардо стремился облегчить человеческому глазу охват всей картины и придумал треугольную композицию. Это было целое откровение. Когда в следующих произведениях — в «Тайной вечере», «Святой Анне», в «Джоконде» — композиционные новшества Леонардо достигнут полной зрелости, все живописцы пойдут за ним: не только его ломбардские ученики, его «школа», но и такие руководящие живописцы, как фра Бартоломео, флорентиец, как юный Рафаэль и даже сам Микеланджело, хотя он всегда отрицал влияние на него Леонардо.

Любопытно, что сам Леонардо, писавший так много по вопросам искусства и написавший так много интересного, не сказал ничего о своих композиционных новшествах ни в тех набросках, которые потом вошли в «Трактат о живописи», ни в тех, которые остались вне его. Нельзя сказать, чтобы там ничего не говорилось о композиции картин. Леонардо охотно набрасывает свои мысли о том, как нужно планировать изображение бури, потопа, битвы и пр., но о композиционных формулах он молчит. Молчит в писаниях, но развертывает их все более и более убедительно и картинах. Его величайшим торжеством в Милане будет «Тайная вечеря». Но чтобы достигнуть таких высот мастерства, Леонардо нужно было еще много работать в области наук и в области искусства. Он и работал.

Искусство и наука. Друзья Леонардо и социальная среда

Совершенно так же, как и во Флоренции, он искал и находил общество людей, с которыми он мог общаться на почве общих интересов к науке. Время, которое уходило на эти встречи, нужно было воровать у двора, но это Леонардо не смущало. Беатриче посылала за ним, и его не оказывалось дома, а на упреки Моро, что Леонардо избегает придворного общества, художник отвечая, что был занят с другими инженерами обсуждением военных вопросов. Для Лодовико такое объяснение было как нельзя более убедительно. Кто же были люди, которые заменяли для Леонардо Тосканелли и его кружок?

Некоторых мы уже знаем. Франческо ди Джорджо Мартини, который вместе с ним ездил в Павию, чтобы высказать свое мнение по поводу постройки собора, сделал все, что от него требовалось, быстро вернулся в Милан, где произвел еще несколько экспертиз, дал еще несколько консультаций и уехал в родную Сиену. Леонардо общался с ним недолго, но им было, конечно, о чем говорить.

Более длительные отношения связывали его с Браманте, который фигурирует в его записях под ласкательным именем Доннино — его звали Донато. В записях не сообщается ничего очень существенного, упоминаются только те или другие его работы. Но искусствоведы, старающиеся уяснить стилевую близость обоих мастеров, с полным основанием указывают на то, что оба они пришли к общему заключению о том, чем должен был быть храм. Это — здание в виде греческого креста или в виде круга с венчающим основание куполом. У Леонардо эти взгляды запечатлелись только в нескольких набросках и планах, а Браманте, практик, свободный от мучительных дум, позже воплотил свои замыслы в круглом храмике Сан Пьетро ин Монторио и в соборе св. Петра — двух римских шедеврах.

Каковы были личные отношения между обоими художниками, мы не знаем. Характер у Браманте был не из легких. Он был завистлив и склонен к интриге. Сколько вытерпел от него потом Микеланджело! Леонардо не был так чувствителен, как Буонарроти, и уживался с Браманте. Браманте, как и Франческо ди Джорджо, был членом коллегии «герцогских инженеров», в которую, мы знаем, входил и Леонардо.

Другие архитекторы и инженеры, гражданские и военные, не были такими крупными фигурами в области своей

специальности, но между ними есть один, который и по дружбе с Леонардо и по своей судьбе привлекает наше внимание едва ли не больше всех остальных. Это — Джакомо Андреа ди Феррара. Дружба с ним Леонардо началась в Павии в 1490 году, когда он ездил туда вместе с Франческо ди Джорджо. В 1494 году она сделалась еще теснее в Виджевано, где, как увидим, им пришлось работать вместе, и с тех пор не переставала крепнуть и превратилась в 1498 году в самую тесную близость. Джакомо Андреа был ученый, фанатически верный принципам Витрувия и вообще представитель античных воззрений в архитектуре, строительном и инженерном деле. Его беседы с Леонардо должны были вращаться главным образом около античных принципов того искусства, которому оба они служили.

Джакомо Андреа был большим другом Лодовико Моро, и, когда герцог бежал из Милана в 1499 году, он не покинул города, как Леонардо, а остался и начал подготовлять тихой сапой изгнание чужеземцев и возвращение Моро. В феврале 1500 года он стал главой заговора против французов и уговорил миланских граждан впустить в город Моро. Но, как увидим, торжество и герцога и его архитектора было непродолжительно. Уже в середине апреля французы вернулись, и Джан Джакомо Тривульцио, миланский изгой и французский главнокомандующий, приказал обезглавить и четвертовать Джакомо Андреа и его товарища по заговору Никколо делла Базула.

Кроме архитекторов, и быть может больше архитекторов, Леонардо интересовали математики. Но до 1490 года очень крупных математиков в Милане не было. Одним из более видных был Фацио Кардано, отец знаменитого Джироламо Кардано. Фацио был юристом по своей прямой профессии и в то же время страстным математиком-дилетантом, большим поклонником Эвклида. Он составил комментарии к трактату о перспективе Джона Пекгама, архиепископа Кентерберийского, книгу, которую Леонардо изучал. Фацио передал увлечение математикой своему сыну, который приобрел в этой области мировую славу, но Джироламо не мог знать Леонардо в этот его миланский период: он родился после его отъезда.

Фацио постоянно снабжал Леонардо книгами. Книгами снабжали его и сыновья незадолго перед его приездом в Милан умершего друга-видного математика Джованни Марлиани, знатока механики и астрономии; сыновья его сами были хорошими математиками-дилетантами. Благодаря им Леонардо познакомился с изданными и неизданными сочинениями Джованни и с целым рядом других, трудно доступных книг. Все

эти занятия очень подвинули Леонардо в изучении математики и математических дисциплин, вполне подготовив его к встрече с Лукою Пачоли, как равного с равным.

А что же делал практически ingegnarius ducalis кроме того, что был министром развлечений при Беатриче, кроме того, что читал ученые книги, что вел ученые беседы с учеными людьми и работал как живописец?

От сотрудничества в постройке Миланского собора Леонардо, мы знаем, отстал очень скоро. Постройка пошла не по тому пути, на который ему хотелось бы ее направить.

Зато работы в Кастелло продолжались, и он, по-видимому, в той или иной мере принимал в них участие. Замысел Лодовико заключался в том, чтобы мощную отцовскую крепость не только сделать окончательно неприступной, но и превратить ее в ренессансную резиденцию, с которой ничто в Италии и вне ее не могло бы сравниться по пышности, великолепию и красоте. Поэтому-то в ней и было так много разнообразных работ: гидравлических, фортификационных, архитектурных, живописных, не считая того, что для Кастелло должен был быть отлит готовый уже в глине «Конь». Мы знаем, что в эти годы там шли работы и по соединению каналов — для облегчения наполнения их водой, если того потребуют соображения защиты, и по перепланировке площадей, и по постройке новых зданий — это имело значение чисто декоративное, и по росписи внутри старых дворцов: их нужно было сделать наряднее и сгладить их казарменный вид. Леонардо до 1494 года прилагал руку ко всем работам понемногу. Но они его не увлекали ни в какой мере.

С гораздо большей охотой взялся он в сентябре 1494 года за поручение Моро заняться его имениями в Ломеллине, в окрестностях Милана. Там Лодовико уже давно накопил большие латифундии, частью путем конфискаций, частью путем широкой скупки земель. Местность была очень капризная: болота сменялись совершенно бесплодной почвой, и никакого хозяйства без радикальной мелиорации вести там было нельзя. Эта мелиорация уже началась раньше середины 80-х годов и принесла первые плоды. Целая система каналов[25] — il Naviglio Sforzesco — оплодотворила засушливые места, там появились крестьяне и пастухи, стало развиваться хозяйство, были построены великолепные загородные дворцы в Сфорцеске и Виджевано, проекты для которых делал, по-видимому, Браманте или кто-нибудь из учеников под его руководством. Но этого было недостаточно.

В начале 1494 года Леонардо поехал в Ломеллину и пробыл там до сентября. Ему нужно было усовершенствовать

оросительные работы. Он соорудил в канале Мартезаны лестницу в 130 ступеней, смягчавшую стремительное падение воды, которая своим напором создавала огромное болото кругом. «По этой лестнице — говорит Леонардо, — сбрасывалось так много земли, что было осушено, т. е. заполнено, болото, и из болота получились луга большой глубины». Занимался он также постройками в имениях Моро. Это были серьезные работы, но они не были работами большого стиля. Что же мешало Леонардо применить свои знания и свое искусство в чем-нибудь более серьезном?

Этюд женской головы

Виндзор

Этюд для женского портрета

Рисунок серебряным карандашом

Виндзор

Леонардо перебрался в Милан в такой момент, когда во Флоренции дела были еще хороши: промышленность процветала. В Милане они уже не были так хороши. Буржуазия никогда не чувствовала себя там хозяином положения в такой мере, как в Венеции, во Флоренции и менее крупных тосканских коммунах, потому что феодальные элементы в Милане не были искоренены или ассимилированы полностью. После смерти Голеаццо Мариа, а особенно после возвращения Моро буржуазия потеряла и ту долю уверенности, какая у нее была. Политика Моро была более агрессивна, чем, по мнению дельцов, позволяли возможности государства. С Венецией отношения были все время напряженные, и мы знаем, что военные действия вспыхивали не раз. С Неаполем была глухая вражда, усилившаяся вследствие жалоб Изабеллы.

Положение самого Моро до 1494 года было какое-то двусмысленное: не то он был правителем, заменяющим несовершеннолетнего племянника, наследника его старшего брата, не то узурпатором, который не пускает к кормилу власти законного герцога, уже достаточно взрослого, и готовит против него козни, еще более преступные.

Деловые люди из буржуазии не ощущали кругом той атмосферы, в которой расцветают предприимчивость и хозяйственная инициатива. Они видели, что сам Моро скупает земли, т. е. создает себе капитал, хотя и приносящий меньше дохода, чем торговля или промышленность, зато более надежный. Они то и дело узнавали, что такую же перестраховку предпринимают феодальные владетели, близкие к Моро. У буржуазии не было настоящего спокойствия. А без такого спокойствия деловые люди работать не любят и придерживают капиталы, не пуская их в оборот. Кроме того, конъюнктура для прогресса техники была мало благоприятная. Леонардо не к чему было применять свое техническое мастерство и свой изобретательский гений. В миланский период в тетрадях его почти совсем не появляются проекты машин и аппаратов, нужных для промышленности, как это было во Флоренции. Леонардо тратил свой изобретательский дар — мы это знаем — не на то, что было нужно промышленности, а на то, что было нужно землевладению, да еще на придворные пустяки.

Поход Карла VIII

А в 1494 году произошли события, которые окончательно разнуздали процессы, приблизившие феодальную реакцию. Моро, которому неаполитанские угрозы не давали спать, прибег к такому ходу, какой, по его мнению, должен был обеспечить ему безопасность и спокойное, уже на законном основании, владение Миланом. Джан Галеаццо был явно недолговечен. Беспрестанные кутежи и излишества подорвали его здоровье настолько, что конца можно было ждать со дня на день. Молодой герцог на глазах у всех таял, и нет ничего удивительного, что молва обвиняла Лодовико и Беатриче в том, что они его медленно отравляют. Изабелла была, по-видимому, в этом убеждена и писала отцу. Переписка между Неаполем и Миланом становилась все более сердитой. Вот тогда-то Моро и решил натравить на Неаполь французского короля Карла VIII,[26] молодого еще и очень недалекого человека, но преисполненного мечтами о рыцарских подвигах.

У Франции со времени прекращения анжуйской династии были притязания на Неаполь, и предлог для похода найти было нетрудно. А союзника для своих проектов Моро нашел во французском рыцарстве, которое со времени окончания феодальных смут и присоединении к основному ядру французской территории Бургундии и Бретани сидело без дела и жаловалось, что у него ржавеют латы. Хозяйственная конъюнктура была для дворянства очень невеселая, а поход в богатую Италию сулил несметную добычу.

Моро был уверен, что французы, ограбив Неаполь, покорно уйдут назад и что, если они не уйдут добровольно, их нетрудно будет изгнать силой. Но он жестоко ошибся. Он забыл, что у французского королевского дома имеются притязания не только на Неаполь, но и на Милан, ибо одна из Висконти, Валентина, была замужем за герцогом Орлеанским, а в 1494 году титул герцога Орлеанского носил не кто иной, как наследник бездетного Карла VIII, Людовик Орлеанский, и про Валентину Висконти, бабку свою, он не забывал.

Затем Моро упустил из виду и политические различия между Францией и Италией. Франция уже закончила процесс своего объединения. Она обладала национальной армией, технически хорошо снабженной и вооруженной, подчиненной единой воле, а Италия была разбита на куски. И еще одного не предвидел Моро, того, что угроза Неаполю со стороны Франции поднимет на ноги Испанию, ибо захват Неаполя означал захват и Сицилии, а

Сицилия была житницей Испании. Испания же вовсе не была партнером, которым можно было пренебрегать. Она тоже закончила свое объединение — Кастилия и Арагон стали одним государством вследствие брака Изабеллы и Фердинанда — и общими силами покорила владевших югом Пиренейского полуострова мавров.

Последние исследования с большой убедительностью раскрыли тот факт, что Моро, которому современники приписывали исключительную вину призвания французов, обрабатывал Карла VIII не один и что много других видных итальянских деятелей занималось тем же без ведома Моро. В их числе был кардинал Джулиано делла Ровере, интриговавший против папы Александра VI Борджа, были флорентийцы, также желавшие свести счеты с Неаполем. Но они действовали втихомолку. В глазах итальянцев Моро — и только он — был тем человеком, который открыл ворота Италии чужестранцам и стал причиной ее гибели. Даже такие умные и осведомленные люди, как Макиавелли и Гвиччардини, разделяли эти взгляды. Многое придавало им убедительность. Если бы Моро решил не пустить французов в Италию, им было бы труднее перейти альпийские проходы: Моро всячески облегчал им поход и встречал Карла VIII как друга и союзника.

Во время придворных празднеств по случаю пребывания Карла на миланской территории, в Павии умер Джан Галеаццо. А когда французы двинулась дальше, Моро предложил собранию нотаблей признать герцогом миланским Франческо, сына Джана Галеаццо, как полагалось по закону. Но тут поднялись со всех сторон соответственно подготовленные люди и без труда доказали, что времена не такие, чтобы власть могла быть вручена ребенку, что нужна твердая рука и что никто не может быть в данный момент герцогом, кроме Лодовико Моро. Моро с покорным видом принял герцогский сан, тем более что императорская инвеститура давно уже была в его руках.

Он ликовал. И ликовала Беатриче, честолюбивая мечта которой наконец сбылась. И, казалось, все оправдывало предвидения Моро.

Французы ушли на юг завоевывать Неаполь, а в тылу у них создалась коалиция итальянских государств — к ней присоединился и Моро, — чтобы на обратном пути французской армии уничтожить ее. Карл не мог удержаться в Неаполе, а вести о том, что ему может быть отрезано отступление, заставили его торопиться. У Форнуово, и одном из апеннинских ущелий, там, где течет река Таро, итальянцы загородили путь французам. Но уничтожить их не могли: французы пробились и уже никем более

не тревожимые перешли Альпы.

Казалось, все кончилось хорошо. Арагонская династия в Неаполе, как того хотел Моро, была раздавлена. Альфонсо, отец Изабеллы, умер в 1495 году, сын его Ферранте — в 1496 году. Остался старый Федерико, брат Альфонсо, и уже готовы были высадиться на неаполитанской территории ветераны «великого полководца», il gran Capitano Гонсало Кордовского, генерала Фердинанда и Изабеллы. С Венецией, Римом, Флоренцией отношения у Моро складывались очень удовлетворительно. И никогда блеск миланского двора не казался таким ослепительным, как в первые три года герцогства Моро.

Леонардо, закончив дела в Ломеллине, вернулся в Милан и, конечно, очень скоро был вовлечен герцогиней — уже герцогиней — Беатриче в круговорот придворных дел. Но у него скоро появилась настоящая работа. Он писал «Тайную вечерю».

«Тайная вечеря»

Картина подготовлялась долго и далась не сразу. Несколько раз менялся замысел. Весь 1496 год ушел на поиски композиции. Леонардо предоставили одну из стен трапезной монастыря Санта Мария деле Грацие, любимой церкви Моро и Беатриче. Нужно было измерить стену и прикинуть к ней всю композицию. Так же как и в набросках «Коня», Леонардо сначала решил дать сцену, полную бурного движения, и так же, как и там, под конец склонился к более спокойному варианту.

«Тайная вечеря» служила не раз сюжетом больших, монументальных фресок у предшественников Леонардо. На эту тему писали Джотто, Кастаньо, Гирландайо. С картинами обоих флорентийских кватрочентистов Леонардо несомненно был знаком. Но ни эти, ни вообще какая-либо из картин итальянских художников не дали ему никаких существенных опорных пунктов. Его картина была целиком нова и целиком принадлежала ему. В его творчестве она была вершиной, а в эволюции итальянской живописи — одним из самых важных этапов. Недаром после того, как была написана «Тайная вечеря», слава Леонардо как художника прогремела по всей Италии.

Все, что Леонардо обдумывал в тиши своих уединений, нашло воплощение в этой картине. Все, что он писал раньше, получило в ней завершение. Задачи, которые он ставил себе, работая запоем в полном самозабвении, были очень разнообразны. Он искал новые композиционные формулы, работал над решением колористических задач и игры светотени, sfumato,[27] стремился дать образы, жесты и лица, которые раскрывали бы внутренне человека.

На картине Леонардо изображен момент, когда Иисус Христос во время вечери с апостолами говорит им, что один из них его предаст. Слова учителя произвели огромное впечатление, и каждый из двенадцати реагировал на них соответственно своему характеру. Фигуры полны динамики, но динамика их сдержанная, какая-то внутренняя, не внешняя. Смотрящий картину чувствует ее с первого взгляда, но, когда он разберется в своем впечатлении, он с удивлением заметит, что художник добился такого эффекта средствами чрезвычайно скупыми. В сцене нет никакой суеты, никаких утрированных положений, нет ртов, раскрытых для крика, выпученных глаз, воздетых рук. Но движения очень много. Это впечатление достигается композицией картины.

Глубокая комната освещена спереди, со стороны зрителя.

Длинный и узкий стол, уставленный посудой, покрыт узорчатой скатертью, явно постланной в первый раз, — на ней видны все складки. За столом сидят тринадцать человек: двое по краям, в профиль к зрителю, остальные лицом к нему. В середине, отдельно от других, Христос на фоне светлого пятна, образуемого окном; по обе сторонывдвенадцать апостолов. Христос только что произнес свои слова о предательстве. На лице его мягкая, покорная печаль. Глаза опущены. Правая рука еще трепещет от сдержанного жеста, левая как-то бессильно, ладонью кверху, легла на стол. Ученики подавлены слышанным.

Как можно было усилить впечатление от этой подавленности? Леонардо все рассчитал. Две крайние фигуры — совершенно прямые, остальные — в разных наклонах. Все вместе разбиты на четыре группы, по три человека в каждой. Две группы, ближайшие к Христу, более сбиты в кучку, в треугольном абрисе, две крайние — соединены более свободно, в четырехугольном оформлении. Впечатление движения создается этим удивительным делением на группы и игрой лиц, тел и рук в каждой из групп. Свет падает на сцену откуда-то сверху и слева, и все лица освещены, за исключением лица Иуды. Его — предателя — Леонардо нарочно усадил спиной к источнику света, и лицо его получилось темным. Это — замысел.

Картина — огромной силы, и мы понимаем, почему Леонардо искал решения многочисленных живописных задач, в ней осуществленных, так долго и с таким упорством. Все, что бродило в его сознании, когда он писал «Поклонение волхвов» и «Мадонну в скалах», теперь созрело, и он нашел в себе силы довести картину до конца. Правда, это было ему нелегко.

Маттео Банделло, новеллист, будущий епископ, проживавший в те годы в Милане, наблюдатель-очевидец, умевший притом смотреть хорошо, сохранил для нас несколько черточек, характеризующих работу Леонардо.

«Леонардо, — говорит он, — я много раз видел и наблюдал это, имел обыкновение рано утром подниматься на помост, ибо „Вечеря“ довольно высоко поднята над полом, и от восхода солнца до вечерней темноты не выпускал из рук кисти и писал непрерывно, забывая о еде и питье. А бывало, что пройдут два, три, четыре дня, и он не прикоснется к картине, а час или два простоит перед ней и, созерцая ее, про себя судит о своих фигурах… Видел я также, что, повинуясь капризу или причуде, он в полдень, когда солнце находится в созвездии Льва, уходил со Старого двора, где он лепил своего изумительного глиняного „Коня“, шел прямо в Грацие, поднимался на подмостки и, взяв кисть, прикасался двумя-тремя мазками к одной из фигур, а

потом внезапно уходил оттуда и шел по другим делам».

Очень любопытные, хотя слегка анекдотические подробности сообщает о работе над «Вечерей» Вазари. «Рассказывают, — говорит он, — что приор монастыря очень настойчиво требовал от Леонардо, чтобы он окончил свое произведение, ибо ему казалось странным видеть, что Леонардо целые полдня стоит погруженный в размышления, между тем как ему хотелось, чтобы Леонардо не выпускал кисти из рук, наподобие того, как работают в саду. Не ограничиваясь этим, он стал настаивать перед герцогом и так донимать его, что тот принужден был послать за Леонардо и в вежливой форме просить его взяться за работу, всячески давая понять, что все это он делает по настоянию приора.

Леонардо, знавший, насколько остер и многосторонен ум герцога, пожелал (чего ни разу не сделал он по отношению приора) обстоятельно побеседовать с герцогом об этом предмете: он долго говорил с ним об искусстве и разъяснял ему, что возвышенные дарования достигают тем больших результатов, чем меньше работают, ища своим умом изобретений и создавая те совершенные идеи, которые затем выражают и воплощают руки, направляемые этими достижениями разума.

К этому он прибавил, что написать ему осталось еще две головы: голову Христа, образец которой он не хочет искать на земле, и в то же время мысли его не так возвышенны, чтобы он мог своим воображением создать образ той красоты и небесной прелести, какая должна быть свойственна воплотившемуся божеству; недостает также и головы Иуды, которая также вызывает его на размышления, ибо он не в силах выдумать форму, которая выразила бы черты того, кто после стольких полученных им благодеяний все же нашел в себе достаточно жестокости, чтобы предать своего господина и создателя мира; эту голову он хотел бы еще поискать; но в конце концов, ежели не найдет ничего лучшего, он готов использовать голову этого самого приора, столь назойливого и нескромного. Это весьма рассмешило герцога, сказавшего ему, что он тысячекратно прав. Таким образом, бедный приор, смущенный, продолжал понукать работу в саду, но оставил в покое Леонардо, который хорошо кончил голову Иуды, кажущуюся истинным воплощением предательства и бесчеловечности. Голова же Христа осталась, как это было сказано, незаконченной».

Переданные Вазари слова Леонардо если и выдуманы, то выдуманы удачно, ибо они выражают некоторые из любимых мыслей художника.

Для Леонардо искусство было всегда наукой. То и другое

было в его сознании нераздельно. Заниматься искусством значило для него производить научные выкладки, наблюдения, опыты, имеющие целью усовершенствовать работу художника, и любой этап работы живописца или скульптора мог послужить отправным пунктом для постановки научных проблем. Связь живописца через перспективную проблему с оптикой и физикой, связь скульптуры через проблему пропорций с анатомией и математикой, неизбежность проверки на опыте самых разнообразных движений, необходимых в природе, самых разнообразных проявлений жизни в царстве растений и животных — ведь художнику приходится изображать все — вызывали экскурсы в различные научные области и заставляли художника становиться ученым.

Леонардо, мы знаем, был не первым, кто почувствовал эту связь, но никто до него не чувствовал ее так остро, потому что никто до него так ясно не осознал ценности науки. А это сознание, мы знаем, овладело им еще в обстановке промышленной Флоренции, в царстве ее техники, которую он тщетно стремился оплодотворить своим изобретательским гением, вскормленным наукой.

«Тайная вечеря» завершает некий этап в научных изысканиях Леонардо, обогащавших его художнические приемы. Художник, не вооруженный научными методами, никогда бы не решил так композиционную задачу картины. По сравнению с творением Леонардо картины Кастаньо и Гирландайо — детский лепет. Эти художники не умеют ни рассадить свои тринадцать фигур, ни дать подходящие позы их телам и выражение их лицам, ни создать им нужное обрамление. Они увлечены мыслью точно передать детали сервировки: чтобы перед каждым стояло по прибору, чтобы было достаточно вина в графинах и хлеба на столе, а впечатление того напряженного драматизма, которое является истинной задачею сюжета «Тайной вечери», не получается.

Леонардо совсем не думает о фотографировании деталей. Критики подсчитали приборы и стаканы на его столе и установили, что их не хватает на всех присутствующих. Зато впечатление сгущенной динамики и драматизма — потрясающее, и оно далось Леонардо благодаря его научным изысканиям.

Но фатально неудачными оказались его эксперименты с красками. Он не захотел писать фреску по сырой штукатурке, как делали все художники, а решил сделать опыт с масляными красками. Это был риск, и он погубил картину. Камень, из которого сложена стена, содержит, как оказалось, селитру и обладает свойством выделять влагу, правда, в минимальных

количествах, но с годами все-таки она проступила через известь и стала покрывать поверхность фрески уродливыми белесыми пятнами.

Леонардо, пока был в Италии, по-видимому, не догадывался о том, какая участь ждет его величайшее произведение: во второе свое пребывание в Милане он еще, кажется, корректировал картину. Но уже в середине XVI века современники свидетельствовали, что разрушение прогрессирует. Оно было ускорено несколькими наводнениями, во время которых вода подолгу стояла в трапезной монастыря, а также преступно беззаботным отношением монахов к сокровищу, которым они обладали. Чтобы удобнее было сообщаться с кухней, они пробили дверь в стене, на которой находится картина. Это привело к тройному вреду. Во-первых, у Христа были отняты ноги, во-вторых, была расшатана стена и известь осыпалась вместе с краской, в-третьих, пары из кухни, проникая в трапезную, стали увлажнять стену еще больше и усиливать проступающую сырость. Во время оккупации Милана армией генерала Бонапарта, в 1796–1797 годах, в трапезной Санта Мария делле Грацие была устроена сначала конюшня, потом склад сена, потом тюрьма, что, конечно, тоже содействовало разрушению фрески.

Сейчас на картину нельзя смотреть без чувства глубочайшего отчаяния, потому что она не дает даже отдаленного представления о том, чем она была когда-то. Копии и гравюры, которых имеется много, лишь в малой мере помогают восстановить первоначальный вид фрески и, конечно, совершенно бессильны восстановить впечатление от нее. Реставрационные работы последнего времени в лучшем случае дадут возможность приостановить дальнейшее разрушение. Да и то едва ли.[28]

Лука Пачоли и научные занятия

«Вечеря» была окончена в начале февраля 1498 года. В это время была уже в разгаре дружба Леонардо с ученым, быть может, самым крупным из тех, с кем ему приходилось дружить. Тосканелли был человек огромной эрудиции, но у него не было больших творческих талантов. Франческо ди Джорджо замкнулся в одной сравнительно узкой области. Лука Пачоли, согласно общему мнению и современников и историков науки, был настоящим светилом, величайшим математиком Италии в период между Леонардо Фибонначчи[29] и Галилеем. Он был родом из Борго Сан Сеполькро, земляк и ученик Пьеро деи Франчески, ученого и живописца, которого называют творцом идеи начертательной геометрии. Лука закончил специальное образование в Венеции, сделался монахом и начал вести жизнь странствующего учителя математики. Он учил и работал в Риме, в Перудже, в Заре, в Форли, в Урбино, в Неаполе и в других городах. В 1496 году он по приглашению Моро приехал в Милан.

Он много писал. Его трактат об алгебре потерян и был мало известен современникам. Но его другое большое сочинение «Summa di arifmetica, geometria, proporzioni et proporzionalita» пользовалось огромной популярностью. Это была настоящая энциклопедия математических наук. Леонардо знал эту книгу раньше, и понятно, с какой радостью встретился он с ее автором.

Пачоли был приглашен в Милан читать лекции по математике и сразу же завоевал популярность. Количество его слушателей росло с каждым днем. Лука был великолепным педагогом-популяризатором, кроме того, он был большим ученым, поэтому слушать его отбиралось много народу. Леонардо несомненно был в числе слушателей. Потом они сошлись ближе.

Если Леонардо знал монаха по его труду, то Лука мог слышать о Леонардо только как о художнике. И велико, вероятно, было его изумление, когда он увидел, какими огромными знаниями обладает этот живописец. Беседы их могли быть необыкновенно содержательны. Лука обдумывал трактат «О божественной пропорции», в котором он предполагал изложить учение о золотом сечении и о многогранниках. А Леонардо готовил одновременно трактаты по механике «О тяжести», «О свете и тени», «О пропорциях и анатомии человеческого тела», «О живописи».

Различие между обоими заключалось в том, что Лука владел своим предметом всесторонне и глубоко, как настоящий господин, а у Леонардо знания были полны пробелов, иной раз

самых непонятных. «Выучись, — записывает он однажды, — у маэстро Луки умножению корней». Но гениальных озарений у Леонардо было, вероятно, все-таки больше, чем у его учителя, ибо нужно твердо установить, что Леонардо сделался самым настоящим учеником Луки и нисколько этого не стыдился. Там, где можно было чему-нибудь поучиться, Леонардо делал это, не задумываясь и не тревожа своего самолюбия.

И нужно сказать, что и Луке было чему поучиться у художника. Не говоря уже о том, что он сделался очень полезен ему как иллюстратор книги «О божественной пропорции», в разговорах Леонардо было очень много оригинальных и смелых мыслей, наводящих хорошо начиненную систематическим знанием мысль ученого на самые плодотворные построения. Конечно, многое, что говорил ему Леонардо в области, непосредственно касавшейся арифметики, геометрии или алгебры, могло казаться и наивным. Но в областях смежных знания художника, вероятно, очень часто бывали более обширны, чем знания монаха. Особенно в области науки об искусстве или, точнее, в концепции искусства как науки, любимой концепции Винчи. Пачоли ведь недаром был учеником Пьеро деи Франчески, художника. Он великолепно понимал значение науки для искусства. Уже в его «Сумме» говорилось о прогрессе искусства рисования после работ Альберти и Франчески. То, что говорил ему Леонардо, или то, что он ему читал из готовых частей «Трактата о живописи», было настолько глубже и новее того, что писали Альберти и Франчески, что монах должен был изумляться самым искренним образом. В той книге, которая зрела в его голове в это время — «О божественной пропорции», мы находим не только восхваление Леонардо как художника, творца «Вечери» и «Коня», не только очень высокую оценку его работ по механике и теории живописи, но и прямое воспроизведение некоторых, особенно дорогих для Леонардо мыслей, например мысли о примате живописи над другими искусствами и, в частности, над музыкой.

Это признание научных трудов Леонардо со стороны такого компетентного и авторитетного судьи, как Пачоли, показывает, что научный уровень его работ был достаточно высокий и что они вовсе не исчерпывались повторением давно известных в то время научных истин, как хотят представить дело некоторые новейшие критики.

Инженерные работы

Мысль Леонардо смело парила там, где более осторожный Пачоли склонялся к решениям более сдержанным и требовал всесторонней проверки всякой гипотезы. Это особенно касалось вопроса о применении основ математики к смежным дисциплинам. Оба они считали математику верховным судьей объективной достоверности всякого знания. Но в то время как Пачоли; склонен был ограничивать сферу математической проверки на ближайшее время дисциплинами более близкими, вдохновенные прозрения Леонардо, одушевленные идеей бесспорности основного положения, заставляли его думать, что все дисциплины должны строиться с расчетом на финальную и немедленную проверку математикой.

Из свидетельства Пачоли и из записей самого Леонардо мы точно знаем, что в последние четыре года пребывания в Милане, т. е. с 1496 по 1499 год, Леонардо кроме живописных работ, работ по «Коню», работ по гидравлике в окрестностях Милана был занят составлением ряда трактатов. Из них три трактата: о живописи, о механике и об анатомии, как бы ни были различны их заглавия, упомянутые у обоих, можно считать теми научными работами, над которыми Леонардо трудился несомненно. Трактат о живописи был подвинут больше, чем оба других, трактат об анатомии — меньше других. Но все они, так или иначе, уже приняли форму систематических исследований.

Этюд женской головы

Виндзор

Голова девочки

Амброзианская биб-ка в Милане

Но ведь в записях Леонардо имеются следы занятий по такому множеству других дисциплин, что необходимо тут же попытаться выделить те из них, которые с наибольшей вероятностью могут быть отнесены именно к этим годам, т. е. либо ко всему первому миланскому периоду в его целом (1482–1499), либо к его последним четырем-пяти годам, как самым

плодотворным в научном отношении. Разумеется, все такие предположения будут в значительной мере гадательными, но кое-что все-таки поддается констатированию.

Так, прежде всего можно считать очень вероятным, что Леонардо за это время трижды принимался за составление чего-то вроде учебного пособия, но потом бросал, не доведя до конца. Начал составлять учебник элементарной геометрии, но в разгар работы до него дошла «Summa» Пачоли, и он увидел, что его учебник будет бесполезен: лучше, чем Пачоли, сделать он не мог, а хуже не стоило.

Одновременно — Леонардо ведь всегда одновременно был занят несколькими задачами — он собирал латинские слова и материалы для латинской грамматики: хотел составить латинскую грамматику на итальянском языке и латинско-итальянский словарь. Ни того, ни другого не существовало. Он отказался от этой мысли, когда в 1499 году в Венеции появился «Donatus italice», т. е. именно то, что было конечной целью кропотливого собирания материалов Леонардо.

И, уже раз попав в филологическую полосу, Леонардо пошел и дальше: одно тянуло другое, как всегда. Он начал собирать материалы для составления толкового словаря итальянского языка; словаря такого еще не существовало, но он был настоятельно необходим: нужно было объяснять множество новых терминов, пущенных в оборот научными сочинениями, и вообще ввести некий порядок в очень обогатившуюся за последние полвека итальянскую языковую сокровищницу.

Леонардо правильно оценил огромную практическую ценность такого словаря. Именно его эпоха, свидетельница огромного подъема литературы на итальянском языке, все успешнее конкурировавшей с литературой на латинском, захватывавшей область и художественного творчества и научного исследования, больше всего нуждалась в таком словаре. Леонардо думал об этом, далеко опережая по обыкновению своих современников. И не только думал, но и начал работать. Однако до конца свою работу, тоже по обыкновению, он не довел.

Возможно, что помимо этих вопросов Леонардо занимался и другими столь же пристально, но, судя по тому, что такие науки, как зоология и ботаника, становятся объектом систематического исследования позднее, особенно во второй миланский и римский периоды, да и занятия анатомией развернутся со всей широтой в те же более поздние периоды, мы можем считать его занятия в первый миланский период в главном исчерпанными тем, что перечислено выше. Творчество: «Конь», «Мадонна», портреты, «Вечеря», росписи в Кастелло; практические работы:

архитектурные и гидротехнические; научные работы: трактат о живописи, анатомия, механика, а с приездом Пачоли математика — таков итог этих годов.

Пачоли и Винчи в последние четыре года пребывания обоих в Милане были самыми видными фигурами «Минервиной рати».

Говоря вычурным гуманистическим языком Бернардино Корио, эта «рать» часто собиралась в одной из зал Кастелло и в присутствии Моро вела ученые и умные беседы. Леонардо, конечно, был и в них, как и в кружке Беатриче, центральной фигурой. Пачоли, который рассказывает нам об этих собеседованиях в книге «О божественной пропорции», всякий раз, когда ему приходится упоминать о своем великом друге, говорит о нем с чувством восторженного почитания. В собеседованиях участвовали люди, занимавшие более высокое служебное положение, чем он, например Амброджо да Розате, лейб-медик Моро, бывший чем-то вроде министра просвещения при миланском дворе; участвовали и такие, которые прославили свое имя на других поприщах, например зять Моро, его главный кондотьер и военный инженер Галеаццо ди Сансеверино, но никто из них не получил такой высокой оценки ни в качестве ученого, ни в качестве художника, как Леонардо.

Кружок ученых людей, вроде того, который собрался в Милане около Моро, в те времена в Италии довольно легко принимал разные пышные названия, в том числе и название академии. Вероятно, и участники миланского кружка не раз называли себя академией. Так именует их и Бернардино Корио. Не было бы ничего удивительного, если бы по примеру других таких же свободных академий и миланская считала своим главой центральную научную силу, самого видного своего члена, Леонардо. Тем более что, по-видимому, собеседования не раз переносились из дворца в мастерскую Леонардо — для обозрения чертежей, рисунков и приборов художника, которые доставлять в Кастелло было бы очень сложно и громоздко. Этим и ничем другим нужно объяснять, очевидно, известные рисунки Леонардо, изображающие геометрические орнаменты и окружающие слова «Academia Leonardi Vinci». Художник делал разные наброски девиза, чтобы сохранить память о том, как с его именем соединялась деятельность некоей вольной академии в Милане. Ни о каком официально основанном или даже хотя бы официально задуманном учреждении, носившем такое название, у нас сведении не имеется. Леонардо меньше был годен для роли постоянного президента ученого общества, да и Моро едва ли приходило в голову поручить такую хлопотливую должность художнику, полному причуд и никак не умеющему ходить в

бюрократической упряжке, хотя бы и очень богатой. Он довольствовался тем, что Леонардо работал для него за те скромные деньги, которые получал и которые никогда, по-видимому, не выплачивались ему полностью в условленных размерах.[30]

Чем же был занят за последние годы Леонардо помимо «Вечери» и научных работ?

Нашествие французов. Бегство в Венецию

Из рассказа Банделло мы знаем, что, работая над «Вечерей», Леонардо не бросал и «Коня». В 1496 и 1497 годах, т. е. через три или четыре года после того, как скульптура в глине была открыта для публики, художник еще ее отделывал. Значит ли это, что «Конь» не был готов для отливки? Современники были в этом уверены. Но обвинения эти так привычны, что в них невольно хочется видеть какую-то стилизацию. Именно таким, неспособным довести до конца начатые крупные работы, представляется Леонардо людям своего времени. А с «Конем» дело было совсем не так просто. Отливка требовала больших расходов. Моро не отличался щедростью. К тому же будущее начинало хмуриться, и нужно было, чтобы события не застали миланскую казну неполной, поэтому Моро предпочитал занимать Леонардо менее дорогими работами. Ему поручили расписывать плафоны и стены вновь отделанных зал в Кастелло, и недавно было с большой убедительностью выдвинуто предположение, что чудесная орнаментальная роспись в Saletta negra и в Camera grande (иначе Sala delle Asse) принадлежит Леонардо. Она дошла до нас.

Но все эти работы, за исключением «Вечери», были внезапно прерваны событием, которое надолго вывело Моро из его спокойного, уравновешенного состояния. Умерла от родов Беатриче. Смерть ее была неожиданна для всех. У нее было уже двое детей; беременность проходила вполне благополучно, хотя молодая женщина делала тысячи сумасбродств и не берегла себя нисколько. Она бешено танцевала чуть не до последнего дня, скакала на самых горячих лошадях и не пропускала ни одной охоты. 1 января 1497 года она была весела, как всегда, и спокойно ждала приближающихся родов. На другой день она поехала в карете в Санта Мария делле Грацие помолиться над могилой незадолго до того умершей своей падчерицы Бьянки Сфорца, которую нежно любила. Вечером при дворе танцевали, как обыкновенно, но в 8 часов герцогиня почувствовала первые схватки и удалилась. Через три часа она разрешилась мертвым ребенком, а спустя несколько минут умерла сама.

Моро был в отчаянии. Он терял не только любимую женщину. Он терял верного и умного друга, способного выполнить и самое деликатное поручение и очень трудную дипломатическую миссию. И даже еще больше: он терял близкого человека, приносившего ему, как он был глубоко убежден, счастье. Ушла Беатриче — уйдет счастье, уйдет удача, неизменно ему

сопутствовавшие, пока жена была рядом с ним. Моро был суеверен, а окружавшие его астрологи, быть может имевшие тайные инструкции, непрерывно напоминали ему о связи между Беатриче и удачей. И когда дела Моро вскоре после смерти Беатриче действительно стали портиться, он окончательно поверил, что это было и в самом деле так.

В апреле 1498 года умер Карл VIII Французский и на престол вступил под именем Людовика XII герцог Орлеанский, внук Валентины Висконти, претендент на миланский престол, к тому же не забывший, что в 1494 году Моро помешал ему с помощью Венеции овладеть Миланом. Моро знал, что французский тезка — его заклятый враг, но он надеялся на свои союзные связи: Германия, Рим, Флоренция, Венеция, Неаполь, Феррара, Мантуя вместе представляли внушительную силу. Но он принимал все меры; он знал, что ему нужно укреплять Кастелло и другие крепости и заботиться, чтобы в случае войны Милан не остался без воды. Наступил момент, когда Леонардо должен был показать, сумеет ли он быть хорошим инженером. Чтобы придать ему несколько больше рвения, Моро произвел его в «придворные инженеры» ingegnere camerale, и подарил ему небольшое именьице-сад за стенами Милана. Леонардо должен был позаботиться, чтобы Милан не остался без воды. Ему было поручено проверить всю систему каналов и создать прочное водоснабжение при помощи целой оросительной сети — из Адды в Милан. И нужно было торопиться.

При известии о том, что французская армия двинулась против Милана, папа — все тот же Александр VI Борджа — и Венеция отвернулись от Моро и вступили в соглашение с Людовиком. Предметом соглашения был не более и не менее как раздел миланской территории. Родственники: маркиз Мантуанскнй и герцог Феррарский стали холодны, как мрамор их дворцов. Флоренция и Неаполь одни были слабой поддержкой. Моро встревожился тем более, что во главе своей армии король поставил миланского эмигранта, злейшего врага Моро — Джана Джакомо Тривульцио. Единственная надежда у Сфорца была на зятя, императора Максимилиана, но он и сам знал и все знали, что надежда эта была плохая.

Лотом 1499 года французы появились на итальянской земле. Венеция устраивала демонстрации на востоке. Западные крепости сдавались одна за другой. Тридцатитысячная армия приближалась к Милану. И тут выяснилось, что ждать помощи от Германии не приходится: Максимилиан сам ввязался в войну за Альпами. Но Моро надеялся на то, что Кастелло устоит, и в начале сентября уехал в Тироль, чтобы там собраться с силами и

ударить по французам. Защиту Кастелло он поручил верному слуге Бернардино да Корте, а во главе армии оставил зятя Галеаццо Сансеверино, мужа своей дочери Бьянки. Кастелло, обильно снабженный и великолепно укрепленный, мог держаться месяцы. Бернардино, «друг», сдал его через одиннадцать дней. Измена была кругом. В городе царила анархия. Шли погромы.

Леонардо ждал до декабря, что Моро вернется. Он не возвращался. Тогда вместе с Лукою Пачоли они решили уехать. Из учеников Леонардо взял только самого любимого, Салаи, которого во что бы то ни стало хотел сделать настоящим художником.

Все они втроем, Винчи, Пачоли и Салаи, двинулись в Венецию.

В СТРАНСТВОВАНИЯХ

Мантуя и Венеция

Леонардо и Лука уезжали из Милана с тяжелым чувством. Пачоли провел там четыре года, а Винчи целых восемнадцать, и ни тот, ни другой не имели сколько-нибудь серьезных поводов жаловаться, особенно Леонардо. Правда, его иной раз заставляли заниматься тем, что ему было не по сердцу, условленное жалованье платили не очень аккуратно, полного доверия к себе он не чувствовал, но этим и кончались все неприятности. Зато хороших сторон пребывание в Милане имело много. Леонардо мог там работать, мог углубляться в свои научные изыскания, и никто не чинил ему препятствии. Герцог был к нему неизменно милостив и даже почтителен. Ученый монах, вероятно, уносил с собою такие же воспоминания. Оба славных гостя миланского двора, едучи верхом в зимние короткие дни по Ломбардской равнине, могли вести беседу не только о геометрии и правильных многогранниках, обладавших такими чудесными математическими свойствами, но и о том, как были с ними обоими хороши в Милане и сам Лодовико, и бедная Беатриче, так нелепо унесенная смертью в юные годы, и Изабелла Арагонская, которая, теперь сидя у себя в Павии, ждала французского короля Людовика, чтобы умолить его вступиться за права ее маленького сына Франческо.

Эта тоска по покинутым, быть может, надолго, радостям очень естественно породила у обоих путников желание сделать небольшую передышку в Мантуе, у сестры Беатриче, Изабеллы д'Эсте, маркизы Мантуанской. Франческо Гонзага, ее муж, один из лучших полководцев Италии, обманул надежды Моро после того, как папа Александр и Венеция изменили Милану. Но ведь политика не касалась ни Пачоли, ни Винчи, а Изабелла всякий раз, когда она приезжала в Милан к сестре, была с ними очень мила, особенно с Леонардо; монаха она знала меньше да и математикой интересовалась мало.

Изабелла была несравненно более крупным человеком, чем ее сестра. Блеск Беатриче складывался из множества очень мелких привлекательных черт, а в обаянии ее было много такого, что составляет прелесть балованного ребенка.

Изабелла была старше и зрелее, и интересы ее были гораздо серьезнее. Конечно, и она любила наряды и шила себе без конца новые платья, и она была не прочь и потанцевать, и поиграть в карты, и принять участие в разных салонных дурачествах, иной раз грубоватых, но это у нее не было на первом плане, как у Беатриче.

Мантуя была маленькой синьорией, и ее государь должен был подрабатывать как кондотьер. Поэтому Изабелла не могла тягаться с сестрой ни пышностью двора, ни богатством туалетов. Но когда говорят о Ренессансе в Италии и о роли в нем женщин, имя Изабеллы вспоминается едва ли не первым. Мало было женщин в Италии, которые обладали бы ее безошибочным вкусом в делах искусства, мало было женщин-политиков таких тонких и умных, как она. Из своей крошечной вотчины, заброшенной в самый нездоровый уголок Ломбардии, она гораздо больше, чем ее муж и чем ее сын, сделала крепкое государство, политический вес которого способен был повлиять на любую комбинацию сил не только внутри Италии, но и вне ее. Ее стараниями в Риме не переводились кардиналы Гонзага. Ее стараниями сын ее Федерико сделался герцогом. Ее стараниями Мантуя, не обладая ни большим богатством, ни хорошо вооруженной армией, не лишилась самостоятельности в годы катаклизма, сопровождавшего феодальную реакцию в Италии.

В 1500 году Изабелла была еще молода и не успела показать себя, но уже всем в Италии было известно, что она — одна из самых страстных собирательниц произведении искусства и большой друг талантливых художников. К Леонардо она относилась очень дружески и была горячей поклонницей его гения. Нет ничего удивительного, что, когда Леонардо проездом через Мантую пожелал остановиться во дворце Гонзага, Изабелла была в восторге. И он и его спутники были приняты как самые близкие друзья.

Мы не знаем, ни сколько времени пробыли они в Мантуе, ни о чем там шли беседы. Но памятником визита к Изабелле остались два эскиза для портрета маркизы, сделанные Леонардо. Один из них он подарил ей, другой взял с собой. Это — единственные достоверные изображения Изабеллы, кроме медалей, потому что известный портрет, приписываемый Тициану, едва ли изображает ее, да едва ли и принадлежит великому венецианцу. Один из Леонардовых эскизов, вероятно тот, который оставался у Изабеллы, сделан углем; он теперь в Лувре. Другой — сангина — находится во Флоренции, в галерее Уффици. Сангина, по-видимому, первоначальный набросок; он непосредственнее и свежее. Эскиз углем больше отделан; художник искал мотивов, которые могли бы быть раскрыты полностью в красках. Как во всех портретах Леонардо, даже сделанных очень наскоро, модель его живет и обнаруживает те черты своего характера, которые господствуют в человеке.

Леонардо едва ли прожил в Мантуе долго. В начале 1500 года он был уже в Венеции. Пачоли попал, можно сказать, в родной

город: он когда-то учился в Венеции, Леонардо был там в первый раз. Имя его, конечно, было известно в кругу венецианских художников и любителей искусства. С научными кругами познакомил его Лука.

Леонардо было чем там заниматься. Не только живописное своеобразие «царицы Адриатики», а и особенности ее географического положения, последнее, быть может, даже больше, заинтересовали его чрезвычайно. Он еще никогда не встречал такого сочетания природных условий, чтобы на одном небольшом пространстве фигурировали и берег континента, и лагуна с многочисленными островами, и коса, отделяющая лагуну от моря, и, наконец, беспредельный морской простор. Конечно, Леонардо нашел в этом сочетании много такого, что немедленно же нужно было обследовать и исследовать. Он начал заниматься промерами длины прилива в Лидо, изучать строение почвы на морском берегу и, находя в породах большое количество ракушек, констатировал: «Река По в короткое время осушит (т. е. занесет землей) Адриатическое море подобно тому, как она осушила большую часть Ломбардии». Новые ученые друзья составили ему компанию для научных разговоров. Это то, что сейчас ему было особенно нужно. Ему пробовали заказывать картины — он уклонялся.

И Пачоли и он думали дождаться в Венеции, вдали от бесчинств французской солдатни, лучших времен, когда Моро соберется с силами и отвоюет свои владения. Но эти лучшие времена не наступили. Правда, Моро, располагавший еще деньгами, сумел нанять сравнительно большую армию швейцарцев, и Милан, подготовленный друзьями Моро во главе с Джакомо Андреа ди Феррара к возвращению герцога, открыл ему ворота. Но торжество Моро было непродолжительно. Он вступил в Милан 4 февраля 1500 года, а уже 10 апреля, когда он во главе своей новой армии выступил против французов, вновь появившихся в Ломбардии, и встретился с ними у Наварры, швейцарцы перешли на сторону неприятеля: французы тоже имели наемную швейцарскую армию. Моро пытался бежать переодетым, но был узнан собственными солдатами, схвачен и выдан французам. Его отправили во Францию, и там он кончил свои дни в заточении. Внук Валентины Висконти отплатил сыну Франческо Сфорца.

Леонардо понял, что нужно искать другого пристанища. Привольная миланская жизнь кончилась бесповоротно. На скорое освобождение Милана от французов надежды было мало, а то, как вели себя в Милане французы, совсем не возбуждало желания вернуться туда, тем более что поведение французских солдат,

которых не хотели или не могли обуздать их начальники, причинило Леонардо одно из самых больших огорчений, испытанных им в жизни. Гасконские арбалетчики расстреляли его глиняного «Коня», модель памятника Франческо Сфорца, стоявшую в Кастелло. Расстреляли просто из озорства, потехи ради.

За несколько времени до того герцог Феррарский Эрколе д'Эсте написал королю Людовику письмо с просьбой продать ему Леонардова «Коня». Людовик не согласился: он был большой любитель искусства и даже спрашивал мнения знающих людей о том, нельзя ли перевезти во Францию из Санта Мария делле Грацие «Тайную вечерю» вместе со стеной, на которой она была написана: очень уж нравилась ему картина. Но картина осталась на месте, чтобы разрушаться постепенно, а «Конь» погиб сразу.

Это должно было задушить у Леонардо всякую мысль о возможности возвращения в Милан, если даже она у него и мелькала. Но и оставаться в Венеции не имело смысла: ему там явно нечего было делать. Он решил вернуться в родную Флоренцию, чтобы попробовать устроиться там, и, распрощавшись с морем, лагуной и каналами, вместе с Пачоли двинулся в Тоскану.

Флоренция в 1500 году

За восемнадцать лет, в течение которых Леонардо отсутствовал во Флоренции, прекрасный город на Арно пережил много больших перемен. В 1492 году умер Лоренцо Медичи, столп, на котором держалось политическое равновесие Италии. И сейчас же пришли в действие центробежные силы, создаваемые условиями итальянского хозяйственного развития. Дипломатическое искусство Лоренцо долгое время отсрочивало этот момент, а когда Лоренцо не стало, все сдвинулось с места.

Сын его Пьеро, унаследовавший его власть, не обладал ни умом, ни талантом, ни характером, которых требовало положение. В 1494 году, когда пришли французы, он трусливо сдал им лучшие тосканские крепости на севере, и за это был немедленно изгнан из Флоренции со всеми членами своей семьи. Власть на некоторое время перешла к группе так называемых оптиматов, богатой рантьерской буржуазии, имевшей большие капиталы, вложенные в землевладение. Оптиматы были главной опорой Лоренцо и теперь надеялись править городом самостоятельно, не подчиняясь никакому синьору. Но они не сумели удержаться у власти. Напор снизу все усиливался, ремесленники и мелкие торговцы требовали своей доли, у них появился лидер в лице доминиканского монаха Джироламо Савонаролы, аскета-народолюбца. Конституция была пересмотрена, создан был центральный орган, Большой совет, по образцу одноименного венецианского, столь же мало демократичный, хотя и прославляемый всеми за демократизм.

Три года эта мелкобуржуазная теократия, управляемая согласно мистическим видениям монаха и библейским текстам, держалась, несмотря на ожесточенную борьбу против нее верхних слоев купечества. Она кончилась в 1498 году свержением аскетической диктатуры. Савонарола был сожжен на площади Синьории, а власть перешла к торгово-промышленной буржуазии.

Именно эту стадию застал Леонардо, когда вместе с Пачоли и Салаи приехал во Флоренцию. Отец его был жив и благолепствовал, потомство у него непрерывно прибавлялось, но Леонардо к отцу не тянуло. Он был сердит на старика за то, что тот в свое время не хотел его узаконить и не поддерживал его материально, когда ему приходилось трудно. Братьев Леонардо почти не знал. Двое старших — одному было в 1500 году двадцать четыре года, другому двадцать один — были детьми, когда он уехал. Остальные, мальчики и девочки, родились после его отъезда. Всех было десять. Одиннадцатый, Джованни, должен

был появиться на свет в 1504 году. Нет никаких указаний, что и со стороны родных были проявления большого восторга по случаю приезда Леонардо.

Зато старые друзья, которые были еще живы, встретили его с распростертыми объятиями. Особенно велика была радость художников. Еще бы! Приехал земляк, создавший себе славное имя, творец «Тайной вечери», молва о которой успела разнестись по всей Италии, создатель новых приемов в живописи, с которыми все жаждали ознакомиться ближе. Пьеро ди Козимо и Бартоломео делла Порта приняли его как учителя, особенно последний, раньше других воспринявший новый композиционный стиль Леонардо и оставшийся ему верным. Филиппино Липпи сейчас же уступил ему, как прославленному старшему собрату, заказ на алтарный образ в церкви Аннунциаты.

Св. Анна с Марией и младенцем. Масло

Париж. Лувр

Св. Анна с Марией и младенцем. Картон

Лондон

Иное, по-видимому, было отношение к нему со стороны другого большого мастера, находившегося в то время во Флоренции. Сандро Боттичелли, старый друг Леонардо, ударившийся под влиянием Савонаролы в аскетизм, бросил кисть

и давно не писал ничего. У нас нет сведений о том, встречались они или нет. Однако, как ни радушно был встречен Леонардо друзьями, нужно было думать о том, чем жить. Двора во Флоренции не было, жалованья никто ему не платил. Жизнь в республике в глазах Леонардо всегда представляла именно это большое неудобство: заботу о заработке. И хотя чуть не с первого же дня к нему стали обращаться с заказами, он медлил их принимать, не желая связывать себя обязательствами: второе неудобство жизни в республике, столь же в его глазах серьезное. Но сбережения таяли, и нужно было решаться.

Тут и подоспело предложение Филиппино уступить ему выполнение заказа на образ для большого алтаря церкви Аннунциаты. Монахи, прельщенные славой Леонардо, предлагали снабдить его помещением и содержать вместе с его спутниками, если он согласится. Леонардо согласился и переехал к монахам. Но в монастыре он зажил так, как привык жить в Милане: занимаясь тем, что ему в данный момент больше нравилось, и принимаясь за выполнение взятых на себя обязательств, только когда было настроение.

Что его интересовало в это время? Он приехал из Венеции, еще полный впечатлений от моря и с целой кучей нерешенных вопросов о приливе и отливе. Они и продолжали занимать его первое время во Флоренции. Ему непременно загорелось узнать, бывают ли приливы и отливы в таком замкнутом море, как Каспийское, и он заносит в книгу: «Напиши турку Бартоломео, чтобы сообщил о приливе и отливе в Черном море, и разузнай, бывают ли такие приливы и отливы в Гирканском, т. е. Каспийском море». И тут же любопытство его обращается от Каспийского моря к северу, и он записывает на память: «Справиться у Бенедетто Портинари, как катаются на коньках во Фландрии». Но были у него и интересы практические.

«Среди его моделей и чертежей, — говорит Вазари, — был один, при помощи которого он неоднократно старался доказать многим выдающимся гражданам, правившим тогда Флоренцией, возможность поднять храм Сан Джованни во Флоренции и подвести к нему снизу лестницы, не разрушив его. Доказательства его были так убедительны, что это казалось осуществимым, хотя каждый после его ухода сознавал невыполнимость такой затеи». «Невыполнимость», как теперь знает самый заурядный инженер-архитектор, была очень условная, а художественный эффект такой операции мог быть очень велик. Своеобразная красота флорентийского Баптистерия, вероятно, сильно выиграла бы после его поднятия.

Другая техническая задача, занимавшая его, —

канализование Арно. После тех больших гидродинамических работ, которые Леонардо произвел в Ломбардии, то, что, по его мнению, нужно было сделать с Арно, чтобы увеличить ее судоходные и оросительные свойства, представлялось ему безделицей. А когда во Флоренции стало известно, что Винчи не только художник, но и инженер, к нему обратились за консультацией по вопросу об оползне на горе Сан Сальваторе (теперь Сан Франческо). До него было запрошено несколько человек, в том числе Джулиано да Сангалло и Якопо Поллайоло. Все давали заключения от чистого разума. Леонардо съездил на место, исследовал состав почвы оползня, окружающие его породы, сделал точный план и обстоятельнейшим образом выяснил причины явления.

«Святая Анна»

Пока он занимался такими делами, работа над алтарным образом Аннунциаты, естественно, подвигалась плохо. Но монахи были люди деловые. Им вовсе не улыбалась перспектива без конца давать приют и пропитание Леонардо со всем его штатом. И они стали нажимать. Тогда художник приналег на работу, как это было и с «Тайной вечерей», и в апреле 1501 года закончил картон.

Он изображал св. Анну, на коленях которой сидит богоматерь, протягивающая руки к Христу, играющему с ягненком. Художественная задача была еще сложнее, чем та, которую только что перед тем разрешил в мраморе Микеланджело, сделавший свою «Pieta» («Скорбь о Христе») собора св. Петра в Риме. Там тело взрослого мужчины лежит на коленях у женщины. Здесь взрослая женщина сидит на коленях другой женщины, нагнувшись вперед и играя с ребенком. Нужно было придать всей группе соразмерность и гармонию, сделать ее легкой и непринужденной, вопреки громоздкому сочетанию и неудобной позе двух одетых женских тел.

Леонардо блестяще вышел из положения. Его картон, по словам Вазари, «не только поверг в изумление всех художников, но, будучи окончен, привлекал в течение двух дней в комнату для осмотра мужчин и женщин, молодых и стариков, словно на какое-то торжественное празднество. Это было вызвано желанием взглянуть на чудеса Леонардо, которые ошеломили весь народ».

О «чудесах Леонардо» и о том, в чем они заключались, сейчас будет речь. Сперва скажем о судьбе картины.

В описании Вазари фигурирует маленький Иоанн Креститель. Он имеется на картоне, который находится в Лондонской Национальной галерее. Но его нет на картине маслом, хранящейся в Лувре. Тот же Вазари передает, что картон, им описанный, т. е. с Иоанном Крестителем, «был отправлен позднее во Францию», что неверно. Надо предположить, что Леонардо взял картон, на котором, вопреки Вазари, Иоанна Крестителя не было, в Милан, когда уехал туда в 1506 году. Там он сделал по этому картону картину маслом, отправленную действительно во Францию и ныне находящуюся в Лувре. На ней следы посторонней кисти, ретушь реставратора, но в основном картина подлинная. А лондонский картон, тоже подлинный, появился, вероятно, тоже в Милане, когда к художнику начали обращаться с просьбами о повторении картины и когда ему захотелось дать вариант первоначальной композиции. Во времена Вазари он мог

еще находиться в Милане, и, описывая первый картон, Вазари описывал, в сущности, виденный им либо воспроизведенный понаслышке второй.

У нас сохранилось описание первого, сделанного во Флоренции, картона в письме современника, одного из корреспондентов Изабеллы д'Эсте, которая при его посредстве хотела получить от Леонардо какую-нибудь картину. Описание это полностью отвечает луврской картине. Внешняя история «Святой Анны» затемнена еще тем, что в разных галереях имеются копии, сделанные учениками и позднейшими художниками. Что же нового, какие «чудеса» имеются в картине?

Первый картон выдержан в треугольной композиции, которая позволила громоздкую группу сделать очаровательно грациозной. Правая линия треугольника образована головой св. Анны, ее левым локтем и головой Христа, левая — головой св. Анны и нижней частью тела Марии. Свет падает на шею и грудь Марии, на плечо и личико Христа. Задний фон — отдаленный гористый пейзаж, уже подернутый дымкой, справа — одинокая неосвещенная сосна. Как будто все просто, но как много ученых исследований потребовала эта композиция! На лондонском картоне композиционная формула другая. Она изображает не треугольник, а трапецию, потому что Леонардо посадил Марию на колени матери так, что их головы оказались на одном уровне, что еще больше увеличило трудность художественной задачи. Поэтому, чтобы заполнить геометрическую фигуру, понадобилось к группе присоединить еще Иоанна Крестителя. И опять результатом такой композиции оказалось, что группа и на этот раз получилась совершенно свободной от напряженности, неестественности. Она проста, как сама жизненная правда.

«Святая Анна» — единственная крупная картина, сделанная Леонардо во Флоренции до отъезда к Цезарю Борджа. Больше ничего Леонардо не писал, а только слегка исправлял работы учеников.

Изабелла д'Эсте три раза в течение 1501 года обращалась к Леонардо с просьбой то прислать ей второй экземпляр наброска ее портрета, потому что муж ее подарил кому-то первый, то с просьбою написать для нее другую картину. Леонардо обещал, указывал даже сроки, но ничего не сделал. И корреспонденты Изабеллы прибавляют, отдавая маркизе отчет о выполненном поручении: «Сильно занимается геометрией и рад бросить кисть…» «Словом, его математические опыты настолько отвлекли его от живописи, что он терпеть не может браться за кисть». Так Изабелла, несмотря на чисто женскую кокетливую настойчивость, не получила ничего.

Так же мало имело успеха предложение сделать статую из большого куска мрамора, из которого пробовал уже высечь фигуру некий мастер Симоне да Фьезоле. Но он успел только «испортить все и изуродовать» (Вазари). У Леонардо не было охоты возиться над исправлением чужих промахов. Но эта продырявленная глыба родилась, очевидно, под счастливой звездой в каррарской каменоломне. Она стала статуей в руках Микеланджело и зовется теперь «Давидом». Микеланджело только что вернулся из Рима и, узнав, что мрамор предлагался Леонардо и был им отклонен, немедленно согласился заняться им — в пику старшему собрату, слава которого не давала ему спать.

А Леонардо все думал, как бы ему сменить бесцельное — он так думал — пребывание во Флоренции на что-нибудь другое. Политическая обстановка была такова, что на какие-нибудь большие работы, помимо художественных, рассчитывать было нельзя! Все средства, какими располагала республика, шли на осаду Пизы. Город еще в 1494 году во время экспедиции Карла VIII отложился от Флоренции и выдерживал осаду с неослабевающей энергией и героической стойкостью. Франция и Венеция поддерживали Пизу, первая потихоньку, вторая совершенно открыто. А Флоренция не могла отказаться от Пизы, потому что это был лучший ее порт. Осада велась упорно. Экономить средства было невозможно, и казна систематически пустовала.

Леонардо видел, что создать себе положение, мало-мальски напоминающее миланское, было трудно. К тому же жизнь в республике, где не было ничего похожего на двор, казалась ему скучной. Вероятно, он давно предлагал свои услуги Цезарю Борджа, единственному князю, около которого он надеялся развернуться.

В мае Леонардо уже выполнял поручение Цезаря.

У Цезаря Борджа

Почему Леонардо не сиделось во Флоренции? Вопрос гораздо более важный, чем это может показаться с первого взгляда, и решается он совсем не так просто. Обыкновенно говорят, что причина «бегства» Леонардо из Флоренции заключается в том, что художнику жилось там хуже, чем он мог рассчитывать. Но почему он не стал дожидаться лучших времен? Очевидно, потому, что, по его мнению, дожидаться пришлось бы долго и что он надеялся быстрее изменить свою жизнь к лучшему.

По тому, как упорно уклонялся Леонардо от художественных заказов и искал занятий по технике и изобретательству, можно заключить, каким путем он думал наладить во Флоренции свое материальное положение. Но если он избегает художественных заказов, то технические заказы избегали его. И он в конце концов должен был понять — такой умный человек, как он, не мог не понять! — что дело там было вовсе не в личной неудаче, а в чем-то гораздо более серьезном. Стоило ему сопоставить его собственный опыт во Флоренции и в Милане с фактами хозяйственной эволюции, хорошо ему известными, с теми событиями, ареной, жертвой которых стала Италия начиная с 1494 года, и перед ним должен был вырисовываться основной факт: общеитальянская хозяйственная конъюнктура шла книзу. Леонардо, быть может, не предвидел, что отныне, вплоть до полной катастрофы могли быть только временные улучшения, общей же линии было суждено оставаться все время падающей. Но он не мог не понимать серьезности наступавшего, хотя еще не наступившего кризиса. Он не называл его так, как называем его теперь мы, феодальной реакцией, но дело от этого не менялось. Венеция и Флоренция были захвачены — даже они — этим процессом.

Внешним образом дела страдали прежде всего от непрерывных почти с 1494 года войн. Сначала это была война с Карлом VIII. Когда его прогнали, на юге появились испанцы с тем, чтобы занять территорию Неаполитанского королевства. Начиная с того же 1494 года флорентийцы безуспешно покоряли отложившуюся Пизу, а в 1501 году должны были оружием приводить к покорности взбунтовавшийся Ареццо. В 1499 году — Леонардо помнил это слишком хорошо — Милан заняли войска Людовика XII, которые были выгнаны на некоторое время, потом снова вернулись. Тут же вскоре начался поединок между Францией и Испанией из-за Неаполя, а Цезарь Борджа, папский сын и главнокомандующий силами Церковной области, начал

сколачивать себе собственное государство: Романья сделалась ареной его завоевательных подвигов.

Каждый из этих фактов означал кровопролитие, разорение, опустошение, истребление огромных ценностей, накопленных десятилетиями. Все они, вместе взятые, создавали в стране настроение, отнюдь не поощряющее хозяйственную инициативу и предпринимательство. И во Флоренции это должно было быть особенно заметно. Разница между 1482 годом, когда Леонардо уехал, и 1500 годом, когда он вернулся, должна была бросаться в глаза. Тогда был расцвет, едва начинавший омрачаться опасениями, теперь был упадок, особенно заметный из-за войны с Пизой. На техническую работу хотя бы в тех размерах, в каких она перепадала Леонардо в Милане рассчитывать не приходилось. А тут еще ему хотелось «сильно заниматься геометрией», а от кисти его чуть не воротило.

Выход был один — уехать из Флоренции и искать того, чего ему там не хватало: такого положения, какое было у него в Милане. Практически это означало — искать второго Моро, но более счастливого, под крылом которого не подстерегала бы еще одна катастрофа. Именно — второго Моро: Леонардо тосковал по государю. С его характером существовать без постоянного мецената было трудно. Флорентийский опыт последних двух лет убедил его в этом. С этих пор он будет всегда стараться найти государя-мецената и, только убедившись окончательно в невозможности его найти, будет способен примириться со скучной жизнью в республике, притом до тех пор, пока не отыщется снова государь-меценат.

И, что особенно важно, дело вовсе не было исключительно в характере Леонардо и в его требованиях. К тому, к чему пришел он, быть может, несколько раньше, чем другие, вела эволюция всей культуры, т. е. в конечном счете той же экономики. В период расцвета республики, в частности, та же Флоренция легко давала работу целой плеяде художников и техников. И эпоху упадка это сделалось невозможным. В то же время дворы, у которых требования представительства и необходимость создавать блеск, якобы являющийся мерилом политической мощи, могли кормить художников легче, чем республиканские правительства. В республиках падающая конъюнктура сразу сокращала спрос на произведения искусства и технические работы. Этим объясняется то, что Флоренция, испытавшая удары кризиса раньше и сильнее, чем Венеция, перестала давать работу художникам и техникам, в то время как Венеция продолжала это делать, а князья, даже мелкие, несли звание меценатов еще дольше.

То, что ощущал Леонардо в 1501 году, станет вскоре уделом

огромного большинства художников и техников. Они все со временем соберутся при дворах, если не считать тех, которые будут еще работать в Венеции, находившейся в особых условиях. Леонардо вследствие свойств своего характера пришел к этому раньше других.

Но надежда обрести под крылом Цезаря Борджа желанные условия для работы не оправдалась. Казалось бы, все говорило за то, что Леонардо рассчитал верно. Огромные средства — вся казна римской курии, блестящие таланты полководца при полной беззаботности в вопросах права и морали, ни перед чем не останавливающаяся энергия обещали Цезарю быстрый успех. Все, в том числе и Леонардо, знали, к чему он стремился: завоевать Романию и Марки, истребив ее тиранов, быть может, слегка округлить ее присоединением кусков венецианской, флорентийской, сиенской территорий, создать самостоятельное государство, независимое от курии, и сделаться его владыкой раньше, чем успеет умереть старый папа Александр. Ставка Цезаря была на быстроту. Ставка Леонардо была на то, что Цезарь справится, как обещал, быстро: устроит двор где-нибудь в Болонье или в Урбино, и он, Леонардо, будет опять ingegnarius ducalis, будет канализовать реки, строить крепости, развлекать герцога и придворных дам, рассказывать им фацетии, устраивать спектакли и, если уж без этого нельзя, то — так и быть — писать картины. С этими перспективами он пошел на службу к Цезарю. Но действительность оказалась далеко не столь лучезарной.

В мае 1502 года Цезарь приказал ему отправиться в завоеванный им недавно Пьомбино и осмотреть воздвигнутые там укрепления. Укрепления Леонардо осмотрел, но, оказавшись снова у моря, как в Венеции, принялся изучать механику волн, влияние морской воды и морских бризов на растительность, думать об осушении пьомбинских болот, канализовании реки Омброне — словом, почувствовал себя в своей родной стихии.

Но, находясь на службе у Цезаря, не приходилось увлекаться этими вещами. Уже в середине июня Борджа выступил и поход, одним ударом захватил Урбино и немедленно вызвал к себе Леонардо, чтобы поручить ему обследовать и поправить там укрепления. Леонардо приехал, выполнил задание герцога, находя между делом все же время побеседовать с ним и его кондотьерами об Архимеде и его произведениях. Пробыв до конца июня в Урбино, Леонардо, согласно новому приказу герцога, отправляется через Пезаро и Римини в Чезену, чтобы соединить этот город с адриатическим портом Чезенатико при помощи канала. Задача была грандиозная, но Цезаря это не смущало. Леонардо сделал наброски, приготовил чертежи и уже 18 августа

получил от Цезаря из Павии, куда он поехал повидаться с королем Людовиком XII, патент на звание его «генерального инженера и архитектора». В грамоте говорилось, что все власти на территории, подчиненной герцогу, должны беспрекословно допускать Леонардо к обозрению всех построек и укреплений и оказывать ему всякое содействие.

В Чезене и Чезенатико Леонардо пробыл, производя подготовительные промеры и изучая местность, до конца сентября, но тут дела герцога сразу испортились так, что оставаться дольше в незащищенной Чезене сделалось опасно. Леонардо спешно перебрался в Имолу, где находился со своим войском Цезарь. Дело было в том, что кондотьеры, испугавшись быстрых успехов герцога, составили заговор вместе с тиранами, уцелевшими после захвата их владений, и другими, опасающимися, что и их постигнет та же участь.[31] Они надеялись захватить Цезаря и продиктовать ему свои условия. Вначале они действовали с успехом: вся территория герцогства Урбинского была ими завоевана к середине октября, а Цезарь вынужден был запереться в крепкой Имоле.

Начиная с 7 октября в Имоле около герцога находился уполномоченный Флорентийской республики Никколо Макиавелли. Он и Леонардо, два едва ли не самых значительных ума своего времени, два самых решительных противника литературно-эстетических тенденций Ренессанса, долгое время, самое меньшее до начала декабря, жили бок о бок в маленьком городе, при нормальных условиях не могли не видеться, а, увидевшись, не могли не разговориться. Но странным образом не только Леонардо в своих скупых записях не упоминает имени Макиавелли, но и Никколо в своих подробных донесениях Синьории не называет художника ни разу. Это может быть объяснено только тем, что Цезарь умел держать флорентийского посланца при всех внешних признаках уважения в полной изоляции от своих собственных слуг. Ведь для него Макиавелли был по преимуществу шпионом.

Известно, чем кончился заговор кондотьеров и тиранов. В начале декабря Цезарь получил подкрепления и вступил в переговоры с противниками. И они дали ввести себя в обман, «прекраснейший обман», bellissimo inganno, как говорит Паоло Джовио, бывший в таком же восторге от ума и искусства герцога, как и Макиавелли. Цезарь выступил из Имолы через Форли в Синигалию, захватил там кондотьеров и предал их смерти. Он вернул свои прежние завоевания, занял Перуджу, стал готовиться к походу на Сиену, но в это время — в конце января 1503 года — отец его, папа Александр, вызвал его в Рим.

Мы не знаем, где был Леонардо после того, как Цезарь покинул Имолу. Возможно, что он проделал весь поход, был с ним в Синигалии, потом в Перудже. Но возможно, что он остался в Имоле. Никаких указании на это в записях Леонардо не сохранилось. Важно то, что служба у такого государя, как Цезарь, оказалась ему не под силу. Мы документально знаем, что уже 5 марта 1503 года Леонардо был вновь во Флоренции. Побывал он перед тем в Риме или нет, достоверно неизвестно, но косвенные положительные указания на это имеются.

Леонардо не поведал нам, почему он бросил Цезаря в расцвете его успехов, и мы не знаем, как они расстались, но мы можем догадываться о том, почему он не захотел продолжать службу у Цезаря. Работы, которые были на него возложены, несомненно были ему по душе. Это видно по тем немногим записям, где о них говорится. Каналы, порт, гидравлические и гидродинамические работы, укрепления — все это Леонардо любил. Но он не любил тревог и не любил опасностей. А с Цезарем у него их оказывалось чересчур много. Насчет опасностей взгляды Леонардо были определенные: «Кто не ценит жизнь, не заслуживает ее». «Редко падает тот, кто хорошо ходит». И более детально: «Кто не боится, часто оказывается в великом ущербе и часто раскаивается». «Кто страшится опасностей, не погибает вследствие них». Трудно яснее сказать, что осторожность и, пожалуй, доля разумной трусости в жизни — вещь необходимая. С Цезарем эта максима была невыполнима.

Цезарь оказался слишком беспокойным государем для Леонардо, и «герцогский инженер и архитектор» подал в отставку.

Второе пребывание во Флоренции

Леонардо отсутствовал во Флоренции неполный год, но когда он вернулся туда, политический облик города уже изменился. И, быть может, то направление, в котором совершилось изменение флорентийской конституции, было одной из причин, заставлявших Леонардо в таком экстренном порядке расстаться с Цезарем Борджа и устремиться в отчий город с неожиданной поспешностью.

И ноябре 1502 года Пьеро Содерини, лидер торгово-промышленной, нерантьерской буржуазии, был избран пожизненным гонфалоньером. Это была попытка продолжить перестройку государственного устройства по венецианским образцам: пожизненный гонфалоньер должен был стать параллелью дожа, тоже пожизненного правителя республики. Ожидания это событие возбудило большие. Торговля и кредит оживились, у всех появилась надежда на то, что теперь все пойдет хорошо, что Пиза вынуждена будет быстро сдаться, что положение Флоренции укрепится. Недаром то, что можно было в те времена назвать флорентийской биржей, расценило избрание Содерини так оптимистически. По-видимому, полон оптимизма был и Леонардо. В его глазах перемена была очень существенна, хотя он ценил ее по-иному, под другим углом, чем деловые люди. Пожизненный гонфалоньер — ведь это почти государь. У него может быть и двор, конечно, не такой, как у Лодовико Сфорца, но хотя бы такой, как у Изабеллы д'Эсте в Мантуе. С гонфалоньером легче было иметь дело, легче разговаривать, легче договариваться, чем с безымянным правительством, с Синьорией, с этой коллегией в восемь человек, которая сменялась каждые два месяца и с которой никогда ни в чем нельзя было чувствовать себя уверенным. Леонардо надеялся на свое умение вызывать в людях доверие и симпатии. Перспектива была действительно много обещавшая, во всяком случае, обещавшая спокойное, лишенное тревог существование.

Надежды его на первых порах сразу оправдались. Ему было предложено расписать одну из стен нового зала Палаццо Синьории. Другую, напротив, было решено отдать Микеланджело. В начале мая условия вчерне были установлены. Сюжетом была выбрана битва при Ангиари между флорентийскими и миланскими войсками 29 июля 1440 года. Возможно, что сюжет был предложен Макиавелли. Но Леонардо приступил к делу не сразу. Его надолго задержала консультация но вопросу о возможности отвода Арно из Пизы, еще осаждавшейся

флорентийскими войсками. Просьба дать заключение исходила от правительства, и Леонардо не мог уклониться, но, чтобы дать компетентный ответ, нужно было основательно ознакомиться с вопросом на месте. Леонардо так и сделал, но это отняло у него много времени.

Кроме того, когда по Италии распространился слух, что Леонардо вернулся во Флоренцию и собирается писать картину, к нему опять посыпались заказы. Изабелла д'Эсте пошла в атаку одна из первых. Она обратилась к нему через мантуанского уполномоченного с просьбою написать для нее Христа-отрока. Были и другие просьбы.

Только в конце октября 1503 года ему, согласно приказу Синьории, были вручены ключи от Папской залы, одного из самых просторных помещений в монастыре Санта Мария Новелла. Залу отвели ему под мастерскую, где он должен был приготовить картон для фрески. Жить он должен был в том же монастыре, рядом с мастерской; в его комнаты была даже проделана дверь. Окончательный договор был подписан в начале мая 1504 года. Сроком окончания картона был назначен конец февраля 1505 года. За свою работу, начиная с 20 апреля 1504 года, Леонардо должен был получать 15 флоринов ежемесячно, с тем что, если не поспеет к сроку, он обязуется вернуть все выплаченные ему деньги.

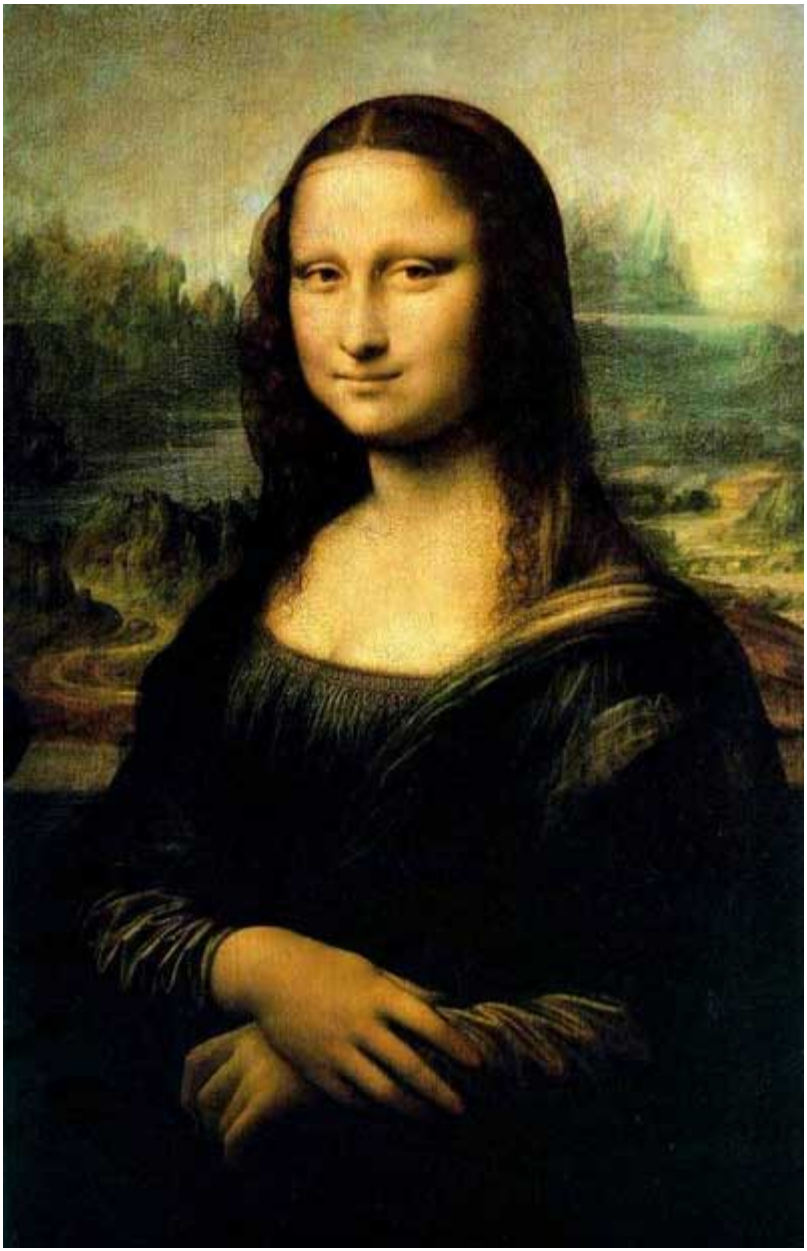
Картон был фактически начат уже в самом конце февраля 1504 года и через год, ровно к сроку, окончен. Когда Леонардо его открыл для обозрения публики, все были потрясены. «Он изобразил, — говорит Вазари, — группу всадников, бьющихся из-за знамени, — вещь, признанную превосходнейшей и в высокой степени мастерской из-за удивительнейших замыслов, которые он применил при изображении этого смятения. Ибо в нем выражены ярость, ненависть и мстительность — у людей столь же сильно, как у коней: в частности, две лошади, переплетясь передними ногами, бьются зубами так, как бьются из-за знамени сидящие на них всадники; при этом один из солдат, стиснув знамя руками и налегши плечами, понукает лошадь к галопу и, обернувшись лицом назад, прижимает к себе древко знамени, чтобы силой вырвать его из рук остальных четырех; а из тех — двое защищают его, ухвативши одной рукой, а другой подняв меч и пытаясь перерубить древко, причем один старый солдат, в красном берете, вопя, вцепился одной рукой в древко, а другой, замахнувшись кривой саблей, наносит удар, чтобы перерубить руки тем обоим, которые, скрежеща зубами, пытаются отчаянными усилиями защитить свое знамя. А на земле, между ногами коней две взятые в ракурсе фигуры бьются между собой, причем один лежит

плашмя, а другой солдат, над ним, подняв как можно выше руку, заносит с величайшей силой над его горлом кинжал, тогда как лежащий, отбиваясь ногами и руками, делает все возможное, чтобы избежать смерти. Нельзя передать, какими разнообразными нарисовал Леонардо одежды солдат, равно как их шлемы и другие украшения, не говоря уже о невероятном мастерстве, какое он обнаружил в формах начертания лошадей, крепость мускулов которых и красоту стати Леонардо умел передавать лучше, нежели кто-либо. Рассказывают, что для выполнения этого картона он построил искусственное сооружение, которое, сжимаясь, поднимало его, а расширяясь, спускало».

Сцена, описанная Вазари, сохранилась в луврском рисунке, автором которого считается Рубенс, но мы не знаем, было ли на картоне что-нибудь еще кроме того, что рассказал Вазари и срисовал Рубенс. Возможно, что там была еще группа всадников, несущихся во весь опор, как на одном из виндзорских рисунков Леонардо. Картон много лет стоял в Папском зале, в то время когда картон битвы при Кашине Микеланджело находился в палаццо Медичи.

Битва при Ангиари. Рисунок Рубенса по картону Леонардо. Гравюра Эделинка

Гос. музей изобразительных искусств а Москве



Джоконда. Масло

Париж, Лувр

Ни тот, ни другой не был исполнен в фресках. Причиной, по которой Леонардо не перенес на стену свою картину, были опять его мудрования с красками. Стена не хотела держать те краски, которыми он решил писать картину. Фреска осыпалась, едва успев подсохнуть. Леонардо долго бился, но вынужден был сложить оружие после нескольких бесплодных попыток победить технические трудности.

Тем не менее картон Леонардо, как и картон Микеланджело, оказали огромное влияние на искусство. «Пока они стояли, они служили школой для всех», — говорит Бенвенуто Челлини, несомненно видевший оба картона собственными глазами. С картинами Леонардо это уже так повелось. Столько всегда было в них свежего, столько они открывали художникам новых горизонтов, столькому по ним можно было научиться, что художники всегда толпились перед ними. В таких размерах этого не было с тех пор, как Мазаччо написал свои фрески в Кармине. Рафаэль по-настоящему созрел как живописец только тогда, когда начиная с 1504 года получил возможность ознакомиться с произведениями Леонардо и, в частности, с «Битвою при Ангиари».

«Битва при Ангиари»

Картон Леонардо исчез бесследно, так же как и картон Микеланджело. Относительно последнего мы можем хотя бы установить даты, когда он был разрезан кощунственной рукой Баччо Бандинелли,[32] когда куски картона ушли из Флоренции, где они находились позднее, не потерялся их след, относительно же «Битвы при Ангиари» Леонардо мы не знаем ничего. Картон погиб, очевидно, не выходя из Флоренции; это все, что можно считать установленным, но когда и как, мы, вероятно, так и не узнаем никогда.

Леонардо и Микеланджело находились одновременно во Флоренции довольно долго, хотя и с перерывами.

Когда Леонардо приехал во Флоренцию, двадцатипятилетний Микеланджело был в Риме, где работал над своей «Pieta». Но он вернулся раньше, чем Леонардо уехал к Цезарю Борджа, чтобы работать над той глыбой мрамора, которую испортил Симоне и от которой отказался Леонардо. Он превращал ее в «Давида». «Давид» был закончен в 1503 году, а в 1504-м Микеланджело получил заказ на фреску и сейчас же начал готовить картон к ней. Но в марте 1504 года его вызвал в Рим папа Юлий II, так что закончить картон он мог только летом 1506 года, когда убежал из Рима, недовольный папой. А вскоре после этого Леонардо уехал в Милан. Таким образом, не считая коротких промежутков до отъезда Леонардо к Цезарю и недолгого пребывания Микеланджело во Флоренции в 1506 году, оба художника жили там одновременно с весны 1503-го до весны 1504 года.

Нелюдимый, болезненно самолюбивый, желчный Микеланджело, вероятно, с самого начала отнесся к Леонардо более чем сдержанно. Он не любил, когда других художников очень хвалили, и был ревнив к чужой славе: к Браманте, к Рафаэлю в Риме он тоже не питал никаких симпатий. А в 1503 году он получил некоторые основания считать себя обиженным Леонардо. Когда был окончен «Давид», Содерини у всех крупных художников спрашивал совета: куда поставить эту колоссальную статую. Леонардо присоединился к мнению Джулиано да Сангалло, что его нужно поместить в Лоджии приоров. Это значило убить эффект статуи, и, конечно, правы были те, которые лучшим местом для нее считали возвышение у дверей Палаццо Веккьо, где она и была в конце концов поставлена под открытым небом.

Микеланджело не забыл этого случая. Анонимный биограф Леонардо сохранил для нас одну сценку, где отношение Леонардо

и Микеланджело сказалось очень ярко. Около церкви Санта Тринита стояли несколько человек и обсуждали какие-то темные стихи у Данте. Они подозвали Леонардо и попросили его разъяснить им это место. Но Леонардо, увидев в этот момент, что идет Микеланджело, ответил им: <Вот Микеланджело объяснит вам>. А тому при его мнительности показалось, что Леонардо хочет посмеяться над ним. И он сердито крикнул ему: «Разъясняй сам, раз ты сделал модель „Коня“, чтобы отлить его из бронзы, не сумел отлить и в таком положении позорно его оставил». «Сказавши это, — он повернулся и ушел, а Леонардо остался стоять весь красный от его слов».

Сценка очень типична для Леонардо. Богатырь, который мог руками раздавить, как цыпленка, тщедушного Микеланджело, опытный диалектик, никогда не лазивший за словом в карман, он не захотел даже ответить вскипевшему неизвестно почему художнику. Два разных темперамента.

Как и все произведения, выходившие из-под руки Леонардо, «Битва при Ангиари» подняла целый ряд вопросов, для которых Леонардо считал себя обязанным искать научных решений. А это всегда кончалось у него тем, что, начав заниматься новыми проблемами с точки зрения нужд художественной техники, он очень быстро превращал их в самостоятельные научные задачи, требовавшие разрешения других научных задач, и интересы искусства отступали на задний план.

В записях Леонардо за это время найдется немало таких, отправными моментами которых является «Битва при Ангиари», в том числе знаменитое описание битвы, вошедшее в «Трактат о живописи». Но большинство их разрешалось в конце в виде чисто научных сообщений и мыслей. А так как конечными звеньями цепи этих мыслей были всегда математика и механика, то Леонардо ни на минуту, можно сказать, не оставлял своих математических занятий. Хотя Пачоли уехал из Флоренции и Леонардо уже не мог пользоваться его указаниями, он занятий не бросал, работал один, а когда мог, искал помощи знающих людей. Такими людьми были Бартоломео Веспуччи, математик и космограф, и Франческо Сиригатти, астроном, автор нескольких сочинений по своей дисциплине. Но больше всего в эти годы Леонардо занимался двумя вопросами: канализованием Арно и проблемой полета птиц в связи с проектами летательных аппаратов.

Технические работы

Канализование Арно давно, как мы знаем, занимало Леонардо, но только на этот раз он изучает вопрос гораздо более обстоятельно: следит за изменениями русла реки в местах впадения в нее ближайших к Флоренции притоков: Муньоне, Менсолы, Эльзы; долго бродит по полям и лугам, вымеряет, вычисляет. Результатом его выкладок было убеждение, что если канализовать Арно, то водный путь от Флоренции до Пизы сократится на двенадцать миль и доход от земледелия в Прато, Пистойе, Лукке и Пизе благодаря лучшему орошению поднимется на целых 200 тысяч дукатов.

Что касается проблемы полета, то Леонардо интересовался ею уже давно. В Милане он делал много рисунков и старался прежде всего уяснить летательный механизм птиц разных пород и летучих мышей. Наблюдения привели его самым естественным путем к опытам, ибо цель изучения была чисто практическая: Леонардо носился с мыслью построить летательный аппарат. Но миланские опыты не были удачны. В его исследованиях вопрос прошел две стадии.

Сначала Леонардо разрабатывал проблему полета при помощи крыльев, приводимых в движение мышечной силой человека: идея простейшего аппарата Дедала и Икара.[33] Но затем, как объясняют специалисты некоторые чертежи Атлантического кодекса, он дошел до мысли о постройке такого аппарата, к которому человек не должен быть прикреплен, как в икаровском, а должен сохранять полную свободу, чтобы управлять им; приводиться же в движение аппарат должен своей собственной силой. Это уже в сущности идея аэроплана. Для того чтобы явилась возможность успешного практического построения аппарата, Леонардо не хватило только одного: идеи мотора, обладавшего достаточной силой. До всего остального он дошел.

Когда для него стало ясным, что неудача с «Битвою при Ангиари» непоправима, когда все его попытки найти лекарство против разрушения фрески не привели ни к чему, он решил просто попробовать отдышаться на свежем деревенском, воздухе и уехал во Фьезоле к брату своей первой мачехи Алессандро Амадори, который был там каноником.

Тут он решил продолжать свои опыты с летательными аппаратами, начатые в Милане и ни разу не увенчавшиеся успехом. Неподалеку от Фьезоле возвышается невысокая гора Монте Чечери, воспетая в чудесной пасторали Боккаччо «Фьезоланские нимфы». Один склон этой горы, почти лишенный

растительности и отвесный, Леонардо считал подходящим для опытных полетов и само название горы[34] считал благоприятным предзнаменованием. «С горы, носящей имя большой птицы, начнет свой полет знаменитая птица, которая наполнит мир своей великой славой», — пишет он в записях. Мы не знаем, осуществил ли Леонардо свои опыты, и если осуществил, то каков был их результат. Думал он о полетах, во всяком случае, усиленно.

«Джоконда»

Живописью, наоборот, занимался мало. Изабелла д'Эсте в 1506 году еще два раза обращалась к нему и лично и через третьих лиц с напоминанием о своей старой просьбе: написать ей отрока Христа. Леонардо отвечал вежливо и почтительно, но уклончиво. Маркиза в конце концов обиделась и прекратила с ним знакомство. Но была одна живописная работа, от которой Леонардо не только не уклонялся, а, наоборот, отдавался ей с какой-то страстью. Ей было посвящено все время, остававшееся у него от работы над «Битвой при Ангиари». Это был портрет моны Лизы дель Джокондо, портрет, который под именем «Джоконды» стал одной из самых знаменитых картин в мире.

Вазари, рассказывая о портрете моны Лизы, описывает его с необыкновенной подробностью. Ни одно другое произведение ни одного другого художника, даже кумира Вазари Микеланджело, не удостоилось такого тщательного анализа. Вот что говорит Вазари: «Взялся Леонардо выполнить для Франческо дель Джокондо портрет моны Лизы, жены его, и, потрудившись над ним четыре года, оставил его недовершенным. Это произведение находится ныне у французского короля в Фонтенбло. Это изображение всякому, кто хотел бы видеть, до какой степени искусство может подражать природе, дает возможность постичь это наилегчайшим образом, ибо в нем воспроизведены все мельчайшие подробности, какие только может передать тонкость живописи. Поэтому глаза имеют тот блеск и ту влажность, какие обычно видны у живого человека, а вокруг них переданы все те красноватые отсветы и волоски, которые поддаются изображению лишь при величайшей тонкости мастерства. Ресницы, сделанные наподобие того как действительно растут на теле волосы, где гуще, а где реже, и расположенные соответственно порам кожи, не могли бы быть изображены с большей естественностью. Нос со своими прелестными отверстиями, розоватыми и нежными, кажется живым. Рот, слегка приоткрытый, с краями, соединенными алостью губ, с телесностью своего вида, кажется не красками, а настоящей плотью. В углублении шеи при внимательном взгляде можно видеть биение пульса. И поистине можно сказать, что это произведение было написано так, что повергает в смятение и страх любого самонадеянного художника, кто бы он ни был. Между прочим, Леонардо прибег к следующему приему: так как мона Лиза была очень красива, то во время писания портрета он держал людей, которые играли на лире или пели, и тут постоянно были шуты, поддерживавшие в ней

веселость и удалявшие меланхолию, которую обычно сообщает живопись выполняемым портретам. У Леонардо же в этом произведении улыбка дана столь приятной, что кажется, будто бы созерцаешь скорее божественное, нежели человеческое существо; самый же портрет почитается произведением необычайным, ибо и сама жизнь не могла бы быть иной».

Что тут верно и что неверно? Франческо дель Джокондо, видный флорентийский пополан, в тридцатипятилетнем возрасте женился в третий раз на молодой неаполитанке Лизе из знатной семьи Герардини (1495). В годы, когда Леонардо начал ее писать, ей, следовательно, могло быть около тридцати лет. Что работа над портретом продолжалась четыре года, явно преувеличено: Леонардо не пробыл во Флоренции столько времени после возвращения от Цезаря Борджа, а если бы он начал писать портрет до отъезда к Цезарю, Вазари, наверное, сказал бы, что он писал его пять лет. Но портрет несомненно писался долго и был доведен до конца, что бы ни говорил Вазари, который в своей биографии Леонардо стилизовал его как художника, принципиально не умеющего окончить ни одну крупную работу. И не только был закончен, но является одной из наиболее тщательно отделанных вещей Леонардо. Чем объясняется увлечение, которое он вкладывал в этот портрет?

Об этом написаны сотни страниц. Нет, конечно, недостатка в романтических объяснениях. Так просто и понятно: Леонардо влюбился в мону Лизу и умышленно затягивал работу, чтобы подольше оставаться с ней, а она дразнила его своей загадочной улыбкой и доводила до величайших творческих экстазов. Нужно ли говорить, что эти романтические домыслы не подтверждаются ничем? Наоборот, есть ряд фактических и психологических указаний, которые решительно им противоречат. Увлечение Леонардо объясняется другим.

И на этот раз, как всегда, искусство для него было наукой, и каждая художественная работа — серией научных экспериментов. Его искусство уже вступило в фазу такой зрелости, когда поставлены и решены все формальные задачи композиционного и иного характера, когда Леонардо начинало казаться, что только последние, самые трудные задачи художественной техники заслуживают того, чтобы ими заняться. И когда он в лице моны Лизы нашел модель, удовлетворявшую его запросам, он попробовал решить некоторые из самых высоких и трудных задач живописной техники, еще им не решенных.

Он хотел при помощи приемов, уже выработанных и испробованных им раньше, особенно при помощи своего знаменитого sfumato, дававшего и раньше необыкновенные

эффекты, сделать больше, чем он делал раньше: создать живое лицо живого человека и так воспроизвести черты и выражение этого лица, чтобы ими был раскрыт до конца внутренний мир человека. Быть может, Леонардо не решил этой задачи сполна, но он сделал портретом моны Лизы так много, что все дальнейшее искусство портрета должно всегда возвращаться к «Джоконде» как к образцу недосягаемому, но обязательному.

Трудно перечислить все те мелкие и крупные новшества, испробованные впервые и с таким потрясающим успехом Леонардо. В «Трактате о живописи» и в тех заметках о технике живописи, которые не вошли в него, можно найти множество указаний, с несомненностью относящихся к «Джоконде». Мы не можем на них останавливаться, тем более что состояние картины таково, что многого на ней уже нельзя увидеть.

«Джоконда» очень потемнела — еще один гибельный результат Леонардова экспериментаторства с красками. Правда, у нас имеется возможность сравнить с ней ранние ее копии, которые кое в чем помогут. Особенно одна, которая находится в мадридском Прадо. Художник, копировавший «Джоконду», не мудрил с красками, и они так же ярки и свежи, как, по-видимому, были тогда, когда он копировал Леонардо. Глядя на эту копию, мы можем понять восторги современников по поводу не только композиции, не только рисунка, не только игры светотени, но и колорита. Леонардо хотел дать в портрете моны Лизы самое свое полнокровное, самое жизнерадостное и жизнеутверждающее произведение, на какое он только был способен, и для этого дал волю своему колористическому чувству. Вот почему он отдавался работе над портретом с таким увлечением.

Но портрет брал у него много времени, а выгоды от него Леонардо не имел никакой. Наоборот, ему приходилось нести большие расходы самому, чтобы обставлять сеансы так, как ему казалось необходимым. И материальное его положение становилось все хуже и хуже. За «Битву при Ангиари» он получил много, но картина находилась в таком положении, что художнику грозила неустойка, а других доходов не было. Надежды на то, что пожизненный гонфалоньерат приведет к созданию чего-то похожего на двор, не оправдались ни в какой мере.

Пьеро Содерини был очень богатый человек, но он ни капли не был похож на вельможу. Наоборот, как истый флорентийский купец, он был расчетлив и прижимист и эти навыки торговой конторы переносил и на управление государственной казной. Сохранился анекдот, очень ярко рисующий мелкокупеческие замашки Содерини. Один из очередных платежей Леонардо он прислал ему в виде тяжелого мешка с мелкой монетой: очевидно,

ее накопилось в казне чересчур много. При всей мягкости и сдержанности Леонардо его взорвало от этой торгашеской бесцеремонности. Он отправил посланного назад со словами: «Я не копеечный художник».

Итак, дела были плохи, и надежды на улучшение их не предвиделось. Или Леонардо должен был перестать быть Леонардо. Не везло ему в родном городе.

Спасение пришло оттуда же, откуда оно пришло двадцать четыре года назад, в 1482 году, в такой же тяжелый для художника момент — из Милана.

Снова в Милане

Губернатором Милана, теперь уже принадлежащего Франции, был Шарль д'Амбуаз, герцог Шомон, молодой военный, начавший свою боевую карьеру в походах Карла VIII. Влюбленный в Италию и ее искусство, он давно уже был поклонником творца «Тайной вечери». Заполучить Леонардо к себе в Милан было его постоянной мечтой. Он был в восторге, когда Леонардо, побежденный нуждой, решил снова ехать в город, с которым у него было связано столько светлых воспоминаний.

Первые впечатления должны были сильно разочаровать художника. Когда он в июле 1506 года слез с коня в Милане, ему все показалось вероятно, чужим. Больше шести лет город находился под чужеземным владычеством. То, что наполняло его таким блеском при Моро и Беатриче, исчезло бесследно. Про знакомых и друзей Леонардо мог с полным правом сказать: «иных уж нет, а те далече». Но, нужно думать, первое тяжелое впечатление изгладилось довольно быстро. Шомон принял его с распростертыми объятиями, поселил его у себя и сейчас же завалил заказами не только на картины, но и на большие архитектурные и гидротехнические работы. Когда к Леонардо обращались только с просьбой писать картины, у него сразу делался скучающий вид. Когда к этим просьбам присоединялись другие, о технических работах, он начинал смотреть доверчиво и слушать внимательнее. Но Шомон не ограничился заказами.

Флорентийская Синьория дала Леонардо трехмесячный отпуск с тем, что если он не вернется в срок, то обязан будет заплатить штраф в 150 дукатов. Над ним еще висела неустойка за «Битву при Ангиари»: купцы, правившие Флоренцией, умели считать копейку. Срок возвращения во Флоренцию наступил, когда Леонардо едва начал работать для Шомона. Тогда губернатор попросил Содерини продлить отпуск художнику. Первую просьбу Шомона Содерини удовлетворил легко, но, когда через месяц Шомон стал просить еще, Содерини ответил ему почти грубо: «Леонардо, — писал, между прочим, гонфалоньер, — вел себя не должным образом по отношению к республике, ибо взял изрядную сумму денег, едва начав большую работу, которую он обязан был выполнить». Леонардо, больно обиженный тоном письма и грубым обвинением, хотел немедленно вернуться, но Шомон его не пустил. Тогда Леонардо с помощью друзей собрал деньги, которые должен был заплатить в виде неустойки, и велел доставить их Содерини. У гонфалоньера все-таки хватило такта не принять денег. Этим, по-видимому, вопрос о неустойке можно

было считать ликвидированным; Содерини убедился что фреска не будет выполнена.

В декабре, однако, Леонардо собрался ехать во Флоренцию окончательно, но опять на помощь ему пришел случай: в январе 1507 года сам Людовик XII сначала через флорентийского посла во Франции Франческо Пандольфинй, потом, собственноручным письмом к Содерини просил, чтобы Леонардо было разрешено остаться в Милане до его приезда туда. Невозможно было отказать королю, поддержка которого давала возможность спокойно существовать республике. Синьория решила махнуть рукой на Леонардо. А он, узнав о заступничестве короля, — впрочем, были подозрения, что заступничество это было вызвано его Собственной просьбой, переданной через Шомона, — уехал в Ваприо, под Миланом, к новому другу. Это был Джироламо Мельци, миланский дворянин, желающий учить рисованию своего четырнадцатилетнего сына Франческо, очень способного и очень красивого мальчика. Леонардо пробыл там до мая, проводил время в разговорах с Мельци, в занятиях с Франческо, которого он искренне полюбил, и в работах по теории гидравлики, по математике и механике.

Когда 24 мая король приехал в Милан, Леонардо поехал представиться ему. Еще раньше он через Шомона послал ему небольшую мадонну — ее не удается отожествить ни с какой известной картиной, — и король, очарованный Художником, его разговором и знаниями, даровал ему титул «королевского живописца», а потом «живописца и инженера». Дела Леонардо стали поправляться. Ему был возвращен его виноградник, старый дар Моро, конфискованный в 1500 году, новые дары он получил от короля и Шомона и уже не отказывался писать для Людовика картины, которые тот ему заказывал.

Когда Леонардо понадобилось в августе 1507 года съездить во Флоренцию уже по своим делам, то Людовик и Шомон написали Содерини письма с просьбой содействовать скорейшему окончанию дела Леонардо, так как он должен был завершить в Милане работы, порученные ему королем. Леонардо ехал во Флоренцию судиться с братьями, которые раньше поделили между собой имущество отца, умершего без завещания в 1504 году, а теперь не хотели отдать Леонардо его долю из имущества дяди, который часть его отказал по завещанию Леонардо.

Против дележа без него отцовского имущества Леонардо не спорил: он был бастардом, и закон его не защищал, но тут он не захотел уступить и в конце концов дело выиграл. Но для этого ему пришлось прожить во Флоренции до весны 1508 года. Он воспользовался этим временем, чтобы «начать две мадонны для

короля», как говорит он сам в одном письме. Слово «начать», очевидно, нужно понимать здесь в самом буквальном смысле, ибо почти несомненно, что картины были сделаны по его рисунку учениками — в их числе был и Салаи — и только исправлены Леонардо.

Искусство и наука

Но большую часть времени, как всегда, Леонардо отдавал научным работам. Во Флоренции он жил в доме Мартелли,[35] помогал скульптору Рустичи[36] делать его статуи для Баптистерия и пытался привести в систему свои научные наброски по разным дисциплинам: тут были и перспектива, и учение о пропорциях человеческого тела, и оптика, и анатомия, и архитектура, и гидравлика, и космология, и акустика, и термостатика с термодинамикой.

22 марта 1508 года Леонардо, начиная новую тетрадь, записывал, что в этот день он приступает к переписыванию без соблюдения порядка из разных бумаг разных записей в надежде привести их когда-нибудь в систему. Книга сделалась одной из многих, и никакой системы не получилось.

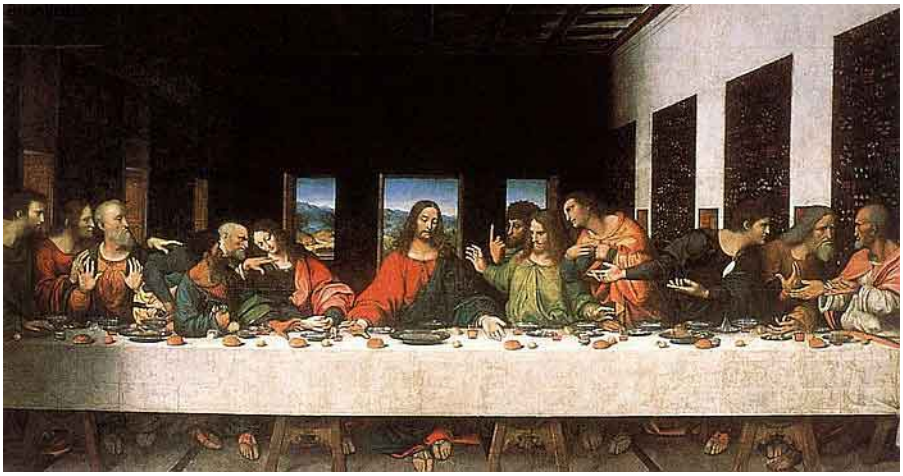
Когда Леонардо возвратился в Милан, короля там уже не было; почувствовав себя вновь свободным, он вернулся к научным занятиям. 12 сентября того же 1508 года он начал еще одну тетрадь наброском трактата по космологии: он определяет положение Земли между другими небесными телами, переходит к исследованию ее строения, к вопросу о соотношении между водой и сушей, к вопросам об образовании гор и долин, о движении вод и т. п.

Но движением вод он занимался и практически. Его прежние гидродинамические работы перебросили воды Арно до самого Милана. Теперь возник вопрос о том, чтобы тот же канал сделать судоходным от Милана до озера Комо при помощи двух шлюзов. Леонардо составил план, очень обстоятельный — материалы к нему сохранились в его рукописях, — но, хотя он встретил всеобщее одобрение, постройка нового канала была отложена и осуществлена лишь позднее.

Зато другая гидродинамическая работа была им осуществлена до конца в течение 1509 года: постройка нового шлюза в системе больших каналов, имевшая целью предохранить Милан и его окрестности от наводнения. Недаром и миланцы и окрестные крестьяне до сих пор уверены, что все, что связано вокруг города с орошением и водою, все, что обуздало горные потоки и оплодотворило землю, — дело рук Леонардо да Винчи.

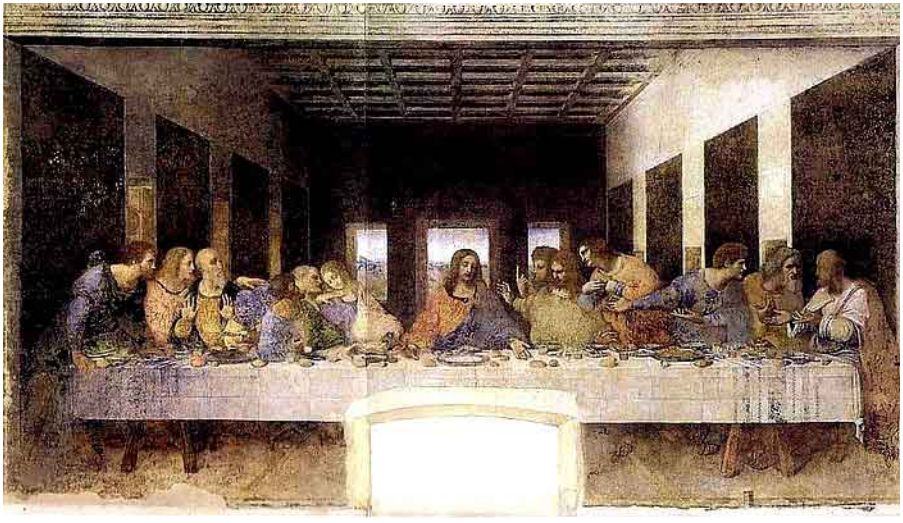
Этюд головы Филиппа для «Тайной вечери». Рисунок углем

Виндзор



Тайная вечеря. С гравюры Рафаэля Моргена по картине Леонардо

Гос. музей изобразительных искусств в Москве



Тайная вечеря

Леонардо предполагал посвятить себя дальнейшим работам того же характера, но Людовик XII, опять приехавший в Милан, заставил его бросить каналы и шлюзы и заняться картинами.

Этим каналам и шлюзам, как осуществленным, так и проектированным, суждено было стать наряду с сооружениями военного характера единственной инженерно-технической отраслью, которой Леонардо мог отдаться практически и которая находила спрос. Почему это так вышло? Потому что в других областях, и прежде всего в области промышленности, технической мысли, изобретательству негде было разгуляться.

Конъюнктура продолжала быть чрезвычайно неблагоприятной для развития промышленной техники. Факты, душившие рост промышленности в 1502 году, когда Леонардо вынужден был уехать к Цезарю Борджа, душили его и теперь. Войны не прекращались. Когда Цезарь сошел со сцены, дело его взялся продолжать папа Юлий II. Покорение Романьи папскими войсками шло с еще большей энергией, чем при Цезаре, и сам старый папа в шлеме вступил однажды в крепость Мирандолу через брешь, проделанную в стене его орудиями. Он покорил Болонью и стал грозить венецианской Романье. Это поссорило его с республикой св. Марка, и после ряда незначительных столкновений папа создал против Венеции сокрушительную коалицию (Камбрейская лига), в которую вступила Франция.

В 1509 году Венеция была наголову разбита в сражении при Аньяделло. Она запросила мира, но во время переговоров поссорила вчерашних союзников, и папа Юлий создал с помощью швейцарцев и Испании вторую коалицию (Священная лига), направленную уже против Франции. Французы нанесли союзникам такое же решительное поражение при Равенне в 1512 году, как Венеции за три года перед тем, но, потеряв в битве своего полководца Гастона де Фуа, не сумели использовать победу: разбитые ими испанцы и швейцарцы оправились, перешли в наступление и, тесня французов шаг за шагом, заставили очистить Милан. В том же году испанцы взяли приступом форпост Флоренции Прато, ликвидировали республику и восстановили Медичи.

Надвигавшаяся феодальная реакция убила размах технического изобретательства Леонардо, поэтому ему не казалось так трудно оторваться от миланских каналов, когда Людовик XII снова засадил его за картины. Но Леонардо уже давно нашел способ, как отделаться от тяготившей его работы кистью, тем более что теперь это уже было очень легко — у Леонардо была школа.

Покидая Милан в первый раз, в 1499 году, Леонардо оставил там нескольких художников, которые либо сформировались целиком под его влиянием, либо испытывали его влияние, уже будучи самостоятельными художниками. К числу первых

принадлежали Джованантонио Больтраффио и Марко д'Оджоне, к числу последних — Амброджо де Предис и Содома, который по крайней мере год (1498–1499) мог смотреть и учиться у Леонардо. Наряду с Луини и Гауденцио Феррари Содома — самый крупный художник, усвоивший многие особенности не только формальных моментов искусства Леонардо, но и особенности его стиля вообще. Когда в 1506 году Леонардо появился в Милане снова, вокруг него опять зашевелилось что-то вроде школы. И хотя Леонардо не стеснялся с учениками и покидал их надолго, указания его были настолько драгоценны, что ученики не только не разбегались, но еще и увеличивались в числе. Около него появились Соларио, Чезаре да Сесто, Джанпетрино, Бернардино да Конти. Они и выполняли главную часть работы, когда Леонардо принимал заказы.

Теперь, когда Людовик потребовал от своего «королевского живописца» усиленной работы, ученики целиком его выручили. Около него был неизменный Салаи, был Марко д'Оджоне, ему помогал уже подросший Франческо Мельци, а на заднем плане — другие. Ими, а может преимущественно Марко, были выполнены в основном луврский «Вакх» в 1509–1510 годах и многие другие картины, атрибуция которых до сих пор мучит искусствоведов. Роль Леонардо ограничивалась наброском и кое-какими поправками кистью по готовой картине.

Благодаря этому у него появилось много свободного времени, а королевское покровительство давало возможность не мучиться мыслями о заработке. Леонардо как раз в эти годы много разъезжал по Ломбардии, погруженный в свои геологические и географические изыскания, и наряду с обычными дисциплинами, которыми он не переставал интересоваться, математикой и механикой, начал усиленно работать по анатомии. Как это случилось со многими другими науками, он пришел к анатомии от искусства уже давно, а теперь она приобрела для него захватывающий интерес вполне самостоятельной науки.

«В эту зиму 1510 года, — заносит он в тетради, — думаю справиться вполне с анатомией». Он усиленно работает над трупами в госпитале, ночью. Обстановка была жуткая: в воздухе, насыщенном запахом тлена, среди множества изуродованных, изрезанных, исполосованных, ободранных трупов Леонардо терпеливо работал. Его интересовала кровеносная система. «Я вскрыл более десяти человеческих тел, — пишет он, — убрал все остальные части, удалил все мясо, которое было на этих венах, притом так, что совсем не появилась кровь, разве только кровоточили чуть-чуть капиллярные сосуды…». Ему попадались трупы больных, истощенных людей, и он тщательно заносил в книжку наблюдаемые на них анатомические особенности. В этих занятиях очень помогал Леонардо едва ли не крупнейший анатом своего времени, профессор в Павии — Маркантонио делла Торре. Оба ученых очень подружились, и профессор, увидя, что художник обладает совершенно незаурядными знаниями в области его специальности, стал убеждать его отдаться изучению анатомии систематически, независимо от случайно приводящих к ней интересов искусства. К великому огорчению Леонардо, Маркантонио, который мог сделаться для него таким же компетентным руководителем в анатомии, каким был Пачоли в математике, умер в 1511 году. Ему было всего тридцать лет, и он обещал бесконечно много. Леонардо искренне его оплакивал.

Этот год вообще был полон для Леонардо тяжелых потрясений. Еще раньше Маркантонио умер Шомон, неизменно остававшийся для Леонардо другом и покровителем. Во главе управления Миланом стали два очень даровитых воина: старый Джан Джакомо Тривульцио и молодой Гастон де Фуа. С Леонардо велись, по-видимому, какие-то переговоры о том, чтобы сделать конное надгробие для Тривульцио.

Положение французов в Милане стало вызывать опасения.

Папа Юлий сколачивал против них Священную лигу. Начинались военные действия, которым долго не суждено было прекратиться, и Милан оказался в боевой зоне. Потом Гастон де Фуа во главе большой армии двинулся в поход, ранней весной 1512 года встретился под Равенной с соединенной армией Испании и папы, обратил ее в бегство, но сам был убит на поле своей победы. А его армия, оставшаяся без полководца, оказалась под напором оправившегося неприятеля в таком положении, что не в силах была защищать Милан.

Когда ушли французы, в город вступил совсем еще юный сын Моро, Массимилиано Сфорца, тот самый, для которого Леонардо когда-то расписывал игрушки и учебники. Его сделали герцогом, но он был марионеткой в руках швейцарцев. Одной из особенностей новой политики было то, что против итальянцев, служивших Франции, были воздвигнуты суровые гонения. Леонардо спасался от них большей частью в Ваприо у Мельци; но и там с каждым днем жить становилось тяжелее. Снова воскресли заботы о завтрашнем дне и то угнетенное состояние, которое всегда охватывает человека, когда после обеспеченного положения он сразу оказывается одиноким и в нужде.

Но тут вновь пришел на выручку случай. В мае 1513 года умер воинственный папа Юлий II, и конклав выбрал на его место молодого кардинала Джованни Медичи, сына Лоренцо. Новый папа принял имя Льва X и, как рассказывали, сейчас же после избрания сказал близким: «Будем же наслаждаться папством, которое даровал нам господь».

Имя Медичи одно, казалось, было ручательством, что начинается золотой век для художников, поэтов и ученых. Сын Лоренцо Великолепного не мог не быть меценатом, а средства для этого у него были огромные. Несколько месяцев назад под власть Медичи вернулась с помощью испанцев Флоренция, а теперь семье Медичи досталась тиара со всеми несметными богатствами, с нею соединенными. Поэтому в Рим началось настоящее паломничество. Особенно ретиво спешили туда художники. Многие из крупнейших работали в Риме уже при Юлии II: Микеланджело, Рафаэль, Браманте. Другие, которых выборы Льва X застали вне Рима, немедленно потянулись туда.

Леонардо больше, чем кто-либо, мог надеяться найти занятие в Риме. В Милане ему все равно оставаться было нельзя. И он поехал в Рим. Его сопровождали Салаи, Мельци и два новых ученика: Лоренцо и Фанфойа.

Рим. Джулиано Медичи

В Риме Леонардо был радостно принят меньшим братом папы, Джулиано Медичи. Это был просвещенный и гуманный, хотя и не блиставший умом вельможа, которого долгое пребывание при Урбинском дворе в обществе умной и образованной герцогини Елизаветы Гонзага научило ценить не только художников и поэтов, но и ученых. Джулиано, как и все проживавшие продолжительное время в Урбино, где еще не умерли традиции Федерико Монтефельтро,[37] изучал немного математику и механику. Поэтому Леонардо был вдвойне ему дорог. Он поселил славного артиста в Бельведере, отведенном братом под его резиденцию. Леонардо получил светлую мастерскую, комнаты для себя и для всех своих учеников и полное содержание.

Бельведер — часть Ватиканского дворца, где уже тогда стояли лучшие жемчужины папской коллекции антиков: Лаокоон, Аполлон Бельведерский, торс Геркулеса, покинутая Ариадна. Леонардо жил среди всего этого великолепия; мог показывать ученикам величайшие сокровища искусства и учить их пропорциям человеческого тела на Аполлоне и Геркулесе. А если ему хотелось подышать чистым воздухом, он мог прямо по отлогим мраморным ступенькам бельведерской террасы спускаться в ватиканские сады и там гулять и думать, сколько было угодно его душе, рассеянно следя взором за тем, как мелькали за деревьями стройные силуэты ланей и оленей.

Начинало складываться что-то похожее на счастливые миланские дни при Моро. Леонардо мог вздохнуть свободно. Он был, по-видимому, настолько счастлив, что даже не очень упирался, когда Джулиано заказывал ему картины. Он написал портрет одной флорентийской дамы, возлюбленной Джулиано; этот портрет Джулиано, когда женился, побоялся оставить у себя и подарил Леонардо, который увез его с собой во Францию (где портрет и исчез), и знаменитую «Леду», о которой столько говорили современники. У нас имеются рисунки к этой картине самого Леонардо, набросок с нее Рафаэля и свободная копия в римской галерее Боргезе, сделанная, по всей вероятности, Содомой.

«Леда» и «Иоанн Креститель»

Так же как и другая картина, «Леда» была увезена во Францию и хранилась в Фонтенбло. Ею восторгались Пуссен и Рубенс. Потом ее спрятали, и последнее упоминание о ней относится к 1694 году. Не везло картинам на этот сюжет: «Леду» Микеланджело приказала уничтожить за непристойность старая распутница Мария Медичи, жена Генриха IV. У «Леды» Корреджо вырезали лицо. Кто погубил «Леду» Леонардо, мы не знаем.

Вероятно, в Риме же был если не закончен, то доведен до того состояния, в котором он находится сейчас, луврский «Иоанн Креститель». Это поясная фигура с округлыми женскими плечами, с полной грудью, с красивым женственным лицом, с манящей джокондовской улыбкой. Правда, у него в левой руке крест, а правая перстом указывает на крест. Но выражение лица Крестителя при этом такое нехристианское, что жест правой руки можно принять за насмешку. От картины так и веет духом языческого полнокровного восприятия жизни, а вовсе не аскетизма. И не акридами питался этот гермафродитический юноша и не для миссии предтечи готовил себя. Он больше Вакх, чем его сосед по галерее, носящий это имя.

Быть может, когда в миланской мастерской ученики писали «Вакха», Леонардо сделал для себя другой набросок, а в Риме его кончил приблизительно в то же время, что и «Леду», по-видимому, столь родственную «Иоанну» по духу. Что картина принадлежит самому Леонардо, ясно помимо стилистических признаков. Ни у одного из учеников не могло бы явиться такой дерзкой, почти богохульной мысли, как та, которая олицетворена «Крестителем». В виндзорском наброске первой флорентийской поры, современном «Поклонению волхвов» и влияниям платоновской Академии, «Иоанн Креститель» совсем другой. Тот мог и акридами питаться и изнурять себя аскетическими помыслами. Этот — совсем иной.

В техническом отношении «Иоанн Креститель» продолжает то, что Леонардо нашел и осуществил в полной мере еще в «Джоконде». «Иоанн» — великолепная игра светотени, такая чудесная гармония леонардовского sfumato, что нужно удивляться, как некоторые искусствоведы не хотят признать эту лебединую песню Леонардо подлинной и хотят наградить ею кого-то из его учеников.

Если бы Леонардо хотел, он сумел бы при дворе Льва X занять положение, еще более блестящее, чем при дворе Моро. Слава его гремела по всей стране, и все искали встречи с ним. В

Ватикане он нашел кое-кого из старых знакомых. Браманте познакомил его с земляком, Рафаэлем, успевшим уже создать себе громкое имя своими задумчивыми лирическими мадоннами и великолепной росписью ватиканских станц (зал). Около гениального молодого мастера, красивого, изящного, приветливого, теснились многочисленные талантливые ученики. Тут же были архитекторы Сангалло и Перуцци, чеканщик и ювелир Карадоссо — все художники первой величины. И все ухаживали за Леонардо, как за патриархом: ведь ему было уже за шестьдесят, а на вид — гораздо больше. Микеланджело в Риме не было, так что Леонардо мог не опасаться его желчных выходок. Папа, которому очень рекомендовал его Джулиано, был к нему милостив.

И все-таки создать себе положение, достойное его гения, Леонардо не сумел. Он не хотел работать только как художник и не набирал себе, как другие, не исключая и Рафаэля, такое количество работ, что больше ни на что не оставалось времени. Какой толк был и том, что Рафаэль зарабатывал безумные деньги? Ватикан был должен ему столько, что не был в состоянии уплатить все, и папа Лев даже думал рассчитаться с художником кардинальской шапкой, хотя знал хорошо, что по своим наклонностям Рафаэль меньше всего похож на монаха.

Удовлетворив первые желания Джулиано, Леонардо по обыкновению стал оттягивать дальнейшее писание картин. Он успел Леонардо да Винчи осмотреться в Риме и сообразил, где искать то, что его больше всего интересовало. И, как всегда, сразу же устремился на много вещей.

Он стал продолжать в римском госпитале занятия анатомией на трупах, но, очевидно, следуя последним советам Маркантонио делла Торре, он теперь искал уже связи между строением различных органон и их функциями, т. е. стал переходить от анатомии к физиологии. Во-вторых, бродя по окрестностям Рима, он изучал разные геологические породы и на Монте-Марио непременно хотел докопаться до пластов с ракушками. В-третьих, во рвах замка св. Ангела, наполненных водою, он делал опыты по акустике и изучал законы распространения звука в жидкой среде. В-четвертых, он продолжал опыты по воздухоплаванию, которые в описании Вазари представлены как непонятная блажь: «Намяв кусок воску, он во время прогулок животных, полных воздухом, и, надувая их, заставлял летать; а когда воздух из них выходил, они падали на землю». И конечно, математика и механика оставались всегда постоянным фоном для этих переменных передних декораций. Немецкие мастера работали по его указанию в мастерских, устроенных для него по распоряжению Джулиано.

Ученики решали перспективные задачи, а сам он просиживал ночи над геометрическими проблемами. Он начинал писать трактат «О геометрических играх», не законченный, как и все его предыдущие трактаты. Римскому обществу, особенно тому, которое толпилось в передних и приемных Ватикана, опыты Леонардо казались игрой в бирюльки, и сам он представлялся седым ребенком. Отголоском этих оценок является дальнейшее описание этих опытов у Вазари.

«Одной ящерице чрезвычайно странного вида, найденной садовником Бельведера, он нацепил крылья, сделанные из кожи, содранной им с других ящериц, наполненные ртутью и трепетавшие, когда ящерица двигалась; кроме того, он приделал ей глаза, рога и бороду, приручил ее и держал и коробке. Все друзья, которым он ее показывал, от страха пускались наутек. Часто приказывал он очищать от жира и пищи кишки крутенца и доводил их до такой тонкости, что их можно было уместить на ладони. А в другой комнате он поставил кузнечный мех, к которому прикрепил один конец упомянутых кишок и надувал их до такой степени, что наполнял всю комнату, а она была огромная, так что тот, кто в ней находился, вынужден был забиваться и угол. Тем самым показывал он, что прозрачные и наполненные воздухом кишки, занимавшие вначале мало места, в конце концов стали занимать много, и сравнивал это с людским дарованием. Он осуществлял бесконечное количество такого рода измышлений».

Если бы дело ограничивалось таким снисходительно насмешливым отношением, было бы ничего. Но это было только начало. Леонардо всегда казался непонятным невежественной сановной черни. А тут еще она на девять десятых состояла из духовных особ высокого ранга, обязанных блюсти интересы церкви и религии, а то непонятное, что делал Леонардо, для их чувствительного обоняния издавало острый аромат кощунства. Поползли слухи, сплетни. Началось шпионство, чтобы доискаться до настоящих причин этих непонятностей и убедиться, наконец, в том, что Леонардо действительно чернокнижник, оскверняющий своим присутствием столицу христианского мира.

Интрига, которая плелась извне, разбудила интригу внутри. У Леонардо был мастер Георг из немцев, готовивший ему зеркала для его опытов. Он спознался с другим таким же мастером, тоже немцем, Иоганном, который сам себя пригласил поселиться у Леонардо вместе с. Георгом. Оба были пьяницы, бездельники и негодяи первостатейные. Они дружили со швейцарцами папской гвардии и чувствовали себя поэтому хозяевами положения. Чтобы отделаться от этих людей, Леонардо пришлось обратиться к

Джулиано. А когда с его помощью они были выброшены вон, то принялись, быть может уже не без наущения со стороны, распространять про Леонардо инсинуации всякого рода.

Больше всего они изощряли свою злобу, распуская слухи, что Леонардо-богохульник и еретик, кощунствующий над трупами. Сплетня дошла до папы, и он приказал, не потрудившись разобраться в доносе, не пускать больше Леонардо в госпиталь. Джулиано хворал и не мог заступиться. А вскоре, в январе 1515 года, связь между ним и Леонардо ослабла. Джулиано поехал в Савойю, чтобы там вступить в брак с Филибертою Савойской, дочерью принца Амедея. Он вернулся к концу февраля с молодой женой.

Все это время Леонардо либо занимался наукой в тиши своей комнаты, чтобы не дразнить гусей в красных и лиловых мантиях, либо писал картины.

Для папского датария,[38] Бальдассаре Турини, он написал две картины: мадонну и голову мальчика, — их до сих пор не удалось отожествить, а потом он получил заказ от самого папы, очевидно, не очень поверившего, что Леонардо еретик. Вазари, сообщающий об этом заказе, не указывает ни сюжета картины, ни где она находится.

Была высказана гипотеза, что речь идет о фреске в монастыре Сант Онофрио на Яникульском холме, в том самом, где позже долгое время находил убежище терзаемый безумием Торквато Тассо. Фреска эта существует. Но заказчиком ее был не папа, а кто-то другой. Картина изображает мадонну на золотом фоне; сидящий у нее на коленях младенец благословляет жертвователя, седого человека с оттопыренной нижней губой. Стилистически фреска содержит некоторые черты леонардовской манеры, но в целом она не могла быть написана им. Ее приписывали Больтраффио. Кто жертвователь, изображенный на картине, неизвестно. Ничто не мешает предположению, что это тот же Турини. Во всяком случае, сообщаемый тут же Вазари анекдот, хорошо характеризующий отношение к Леонардо папы Льва, повисает в воздухе: неизвестно, к какой картине его нужно отнести. А анекдот таков.

Когда Леонардо получил заказ, он сразу же стал готовить лак, чтобы покрыть им поверхность картины, когда она будет готова. Шептуны доложили об этом папе, как полагается, со снисходительными улыбочками и с пожатием плеч. А папа сказал: «Увы! Никогда ничего не сделает тот, кто начинает думать о конце работы, еще не начав ее». Анекдот так хорошо подходит к Вазариевой стилизованной концепции художнического облика Леонардо, что мог быть придуман и им самим. Но отношение к

Леонардо, приписанное этим анекдотом папе, подтверждается всем поведением Льва X. Он ни малейшим образом не старался удержать Леонардо в Риме.

Франциск I и отъезд во Флоренцию

В Риме с самого начала 1515 года вообще стало тревожно, и художники отошли на задний план. В январе умер король Людовик XII, друг и покровитель Леонардо. Преемником его стал Франциск, герцог Ангулемский, человек с открытым характером, молодой, веселый, жизнерадостный, жадный до жизненных утех, немного поэт и, как были убеждены придворные кавалеры и дамы, совершеннейший образ рыцаря. Он давно хмурился, что король ничего не предпринимает для обратного завоевания Милана, и теперь, едва Людовик закрыл глаза, стал спешно готовиться к экспедиции.

Когда весть о том, что французская армия готова и собирается «спуститься» в Италию, пришла в Рим, папа приказал Джулиано, бывшему главнокомандующим (гонфалоньером) папских вооруженных сил и губернатором Эмилии,[39] выступить в поход для наблюдения за французами. Джулиано, хотя его здоровье было давно расстроено всякого рода излишествами, повиновался. В июле он выехал из Рима, чтобы стать во главе армии. Леонардо решил последовать за ним, потому что без Джулиано оставаться в Риме не имело никакого смысла. Его здоровье тоже стало сдавать. И ему было трудно переносить тяготы лагерной и походной жизни. Но других перспектив не было. Взяв с собой только Салаи и Мельци, он отправился в Пьяченцу, где была ставка Джулиано.

Но болезнь Джулиано разыгралась; он должен был покинуть войска и уехать во Флоренцию. Своим заместителем он назначил племянника, сына Пьеро, Лоренцо, который прославился тем, что привел к покорности строптивых флорентийских пополанов и в награду за это получил от папы Урбино титул герцога. Настоящего герцога, Гвидубальдо Монтефельтро, мужа Елизаветы Гонзага, пришлось по такому экстренному случаю из Урбино выгнать. Уезжая, Джулиано поручил Леонардо заботам этого самого Лоренцо.

Между тем Франциск с необыкновенной быстротою перевалил с войском через Альпы, у Мариньяно разгромил наемную армию швейцарцев Массимилиано Сфорца и занял Милан. Леонардо узнал о сражении при Мариньяно в Пьяченце, но скоро оказался вместе с Лоренцо Медичи во Флоренции; папа вступил в переговоры с французами, и было решено, что между ним и Франциском состоится свидание в Болонье; Лев X выехал во Флоренцию, куда вызвал Лоренцо, а потом и Леонардо.

Во Флоренции Леонардо встретился с папою в иной

обстановке, чем в Риме. Шептунов было меньше, а брат и племянник усердно расхваливали папе старого художника. Будь Леонардо другим или будь он моложе, быть может, ему удалось бы вырвать из рук Микеланджело большую работу. С самого начала понтификата[40] Льва X Буонарроти сидел в Карраре, где ломал мрамор для отделки церкви Сан Лоренцо во Флоренции. Папа силком навязал ему эту работу. Теперь мрамор был уже доставлен на место и сам мастер был там. Когда Лев X посетил Сан Лоренцо, где были гробницы его отца и деда, и поплакал над ними — как все рыхлые люди, папа временами проявлял большую чувствительность, — он решил, что этой фамильной церкви Медичи нужно придать соответствующий пышный фасад. Она стояла ободранная, как и сейчас (фасад сделать так и не удосужились до сих пор). Папа поручил это Леонардо.

Не очень ясное место у Вазари, рассказывающего эпизод, нужно, по-видимому, толковать так: когда Джулиано сообщил Микеланджело о передаче заказа Леонардо, сопровождая свое сообщение извинениями, тот обиделся и уехал из Флоренции. «Большая была, прибавляет Вазари, — вражда между ним и Леонардо». Но разговоры с Леонардо не привели ни к чему, потому что нужно было торопиться в Болонью. Туда же спешил и Франциск. В свите папы приехал в Болонью и Леонардо.

Что его туда тянуло непосредственно? Быть может, надежда найти нового покровителя, потому что здоровье Джулиано становилось все хуже: он умер несколько месяцев спустя. Быть может желание встретиться со старыми знакомыми, французами, которых он знавал в Милане в период пребывания там Людовика XII. Их он действительно там нашел, и они представили его королю.

Воин в профиль. Рисунок серебряным карандашом

Лондон, Британский музей

Изабелла д'Эсте. Рисунок сангиной

Флоренция, галерея Уффици

Свидание Франциска со Львом X не было так пышно и сопровождалось празднествами и торжествами такого размаха, как свидание императора Карла V с папой Климентом VII в той же Болонье четырнадцать лет спустя: Франциск не претендовал на то, чтобы быть коронованным папой. Но все-таки были и торжества, были и празднества, а в 1515 году вкусы художников,

организаторов празднеств, были значительно тоньше, чем в 1529 году. Молодой король интересовался не только красавицами, которые, зная репутацию Франциска, слетелись в Болонью отовсюду, как бабочки на огонь, но и артистами: поэтами и художниками. А так как из крупных художников, приехавших в Болонью, Леонардо занимал бесспорно первое место, то Франциск обратил на него особенное внимание. Во Франции было уже несколько произведений Леонардо, которые королю очень нравились, в Милане он видел «Тайную вечерю», наслышался о художнике много и теперь был рад познакомиться лично.

После нескольких бесед он был совершенно пленен, пленен всем: талантом, знаниями, манерами, разговорами Леонардо — и предложил ему поехать во Францию. Условия были на этот раз достойны великого художника. Леонардо согласился. Он чувствовал себя уставшим, сил становилось меньше; надежного якоря в Италии он не видел. Перспектива снова искать пристанища и прочного положения его пугала. А тут предложение, обеспечивающее его до конца жизни и дающее возможность по-настоящему сделать то, что он хотел сделать во Флоренции в 1508 году и не успел: привести в систему все свои записи и написать те несколько трактатов, материалов для которых накопились груды. И Леонардо согласился. Он сопровождал короля в Милан, в свои милый Милан, где ему всегда было хорошо.

В Милане тоже были празднества по случаю приезда короля, и Леонардо был в числе устроителей. Ему было приятно в стенах миланского Кастелло, видевших его молодые выдумки, тряхнуть стариной и показать, что фантазия его не оскудела. Он сделал механического льва, который торжественным шагом подошел к Франциску и когда приблизился совсем, раскрылась его косматая грудь и оттуда посыпались лилии — геральдический цветок французского королевского дома. Когда празднества кончились и король сделал те распоряжения по управлению герцогством, двор двинулся быстрыми переходами на запад. Было начало января 1516 года. Стояла суровая зима.

Леонардо распрощался с Салаи, которому дал денег, чтобы он мог построить себе дом в принадлежащем Леонардо винограднике. Во Францию с ним вместе ехали Франческо Мельци и новый слуга Баттиста де Вилланис.

Три года с небольшим, которые Леонардо прожил во Франции, были даже не эпилогом его жизни, а чем-то вроде постскриптума. Ничего существенного к тому, что было сделано раньше, не прибавилось. Ни одного крупного художественного

произведения не было создано. Леонардо делал чертежи как инженер и приводил в порядок те из своих записей, которые должны были войти составными частями в трактаты. Это было подведение итогов.

Поэтому, прежде чем рассказать историю последних лет жизни Леонардо, нужно попытаться показать результаты того, что было сделано им раньше, и попробовать указать место его в культуре его времени.

Мы видели, как отдельные моменты социального роста и классовой борьбы во Флоренции, в Милане — в Италии вообще — определили и появление различных интересов у Леонардо и их постеленное видоизменение. Нужно посмотреть, как сложился Леонардо окончательно.

ВО ФРАНЦИИ

Леонардо и Возрождение

«Современное исследование природы, как и вся новая история ведет свое летосчисление с той великой эпохи, которую мы, немцы, называем, по приключившемуся с нами тогда национальному несчастью, Реформацией, французы — Ренессансом, а итальянцы — Чинквеченто… Это — эпоха, начинающаяся со второй половины XV века». Так говорит Фридрих Энгельс, объясняющий вслед за этими словами, почему естествознание должно было пробудиться именно в ту пору. И вспоминает имя Леонардо.

«Это был, — продолжает он, — величайший прогрессивный переворот из всех пережитых до того времени человечеством, эпоха, которая нуждалась в титанах и которая породила титанов по силе мысли, страсти и характеру, по многосторонности и учености. Люди, основавшие современное господство буржуазии, были всем чем угодно, но только не людьми буржуазно-ограниченными. Наоборот, они были более или менее овеяны характерным для того времени духом смелых искателей приключений. Тогда не было почти ни одного крупного человека, который не совершил бы далеких путешествий, не говорил бы на четырех или пяти языках, не блистал бы в нескольких областях творчества. Леонардо да Винчи был не только великим живописцем, но и великим математиком, механиком и инженером, которому обязаны важными открытиями самые разнообразные отрасли физики».

На рубеже XV и XVI веков буржуазия предъявляла свои требования к культуре, и культура шла этим требованиям навстречу. Господство над природой было одним из этих требований. А для того чтобы подчинить себе силы природы, их нужно было сначала изучать. Это и есть та общая предпосылка, которая обусловливала интерес, к естествознанию Альберта Саксонского, Николая Кузанского, Николая Коперника, Леона Баттисты Альберти и людей итальянского Ренессанса вообще.

В системе мировоззрения итальянского Ренессанса тот этап, который связан с интересом к естествознанию, составляет целый поворот. Идеология Ренессанса мы уже знаем — росла органически, в точности следуя за ростом идейных запросов буржуазного класса. Идеологические отклики на запросы реальной жизни в Италии давно стали потребностью, не всегда ясно осознанной, но настоятельной. Мировоззрение Ренессанса приобрело характер канона. При Петрарке и Боккаччо канон один, при Салутати-другой, при Бруни — опять иной, при Поджо,

при Альберти, при Полициано — все новые. Потому что жизнь не стоит, потому что общество растет, в нем происходит борьба классов, и каждый новый поворот влечет за собою необходимость пересмотра канона, иной раз насильственной его ломки.

Леонардо — наиболее яркий выразитель этого поворота. В его увлечениях нужно различать разные вещи: интерес к практическим вопросам, к технике, для которого в жизни и хозяйстве не оказалось достаточного простора, и интерес к теоретическим вопросам, разрешением которых он хотел оплодотворить свое художественное творчество и свои технические планы. Что последние составляют органическую часть ренессансного канона, видно из того, что научные выкладки Леонардо во многих пунктах тесно соприкасаются с другими частями этого канона, как установленными раньше, так и наслоившимися в более поздние сроки.

В «Трактате о живописи» есть у Леонардо похвальное слово человеческому глазу, а глаз (occhio) в этой осанне олицетворяет человеческую мысль, могучую личность человеческую, ту самую, хвалой которой полны все рассуждения гуманистов и которой пропел такой страстный гимн Пико делла Мирандола в рассуждении «О достоинстве человека».

«Неужели не видишь ты, — восклицает Леонардо, — что глаз объемлет красоту всего мира?.. Он направляет и исправляет все искусства человеческие, двигает человека в разные части света. Он — начало математики. Способности его несомненнейшие. Он измерил высоту и величину звезд. Он нашел элементы и их место. Он породил архитектуру и перспективу, он породил божественную живопись. О, превосходнейшее из всех вещей, созданных богом! Какие хвалы в силах изобразить твое благородство! Какие народы, языки какие сумеют хотя бы отчасти описать истинное твое действие!»

Эта тирада звучит совсем, казалось бы, по-гуманистически. Но в ней есть одно коренное отличие от гуманистических славословий человеку. За что превозносят человека и силы духа человеческого гуманисты? За способность к бесконечному моральному совершенствованию.

Пико восклицает: «Если он (человек) последует за разумом, вырастет из него небесное существо. Если начнет развивать духовные силы, станет ангелом и сыном божиим».

А за что восхваляет человека и его «глаз» Леонардо? За то, что он создал науки и искусства. Пико и Леонардо — современники. Пико даже моложе Леонардо. Но его мысль вдохновлялась платоновской Академией, а мысль Леонардо — принципами точной науки. И, конечно, точка зрения Леонардо

идеологически прогрессивнее и исторически свежее, чем точка зрения Пико, ибо у Пико, как вообще у гуманистов, господствует мотив чисто индивидуальный, а у Леонардо подчеркивается мотив социальный: создание наук и искусств.

То же и в другой области. Ренессансный канон был враждебен вере в авторитет как догмату феодально-церковной культуры. Но вере в авторитет он противополагал критическую мощь свободного духа, силы человеческого ума, перед которыми должны раскрываться все тайны познания мира. У Леонардо было совсем иное. Силы человеческого ума для него не гарантия. Ему важен метод. Только при помощи надлежащего метода познается мир. И метод этот — опыт.

«Если ты скажешь, что науки, которые начинаются и кончаются в уме, обладают истиной, с этим нельзя согласиться. Это неверно по многим причинам и прежде всего потому, что в таких умственных рассуждениях (discorsi mentali) не участвует опыт, без которого ничто не может утверждаться с достоверностью». Леонардо не только отрицает авторитет: он считает недостаточным и голое, не опирающееся на опыт умозрение, хотя бы самое гениальное.

Но в одном отношении Леонардо, мы знаем, не избежал влияния современной идеалистической идеологии: в юные годы от флорентийских академиков он заимствовал кое-какие элементы Платоновой философии. Потом они исчезли.

Что не идеалистические элементы были руководящими у Леонардо, видно лучше всего из его отношения к церкви и религии. К духовенству, «к монахам, т. е. фарисеям», к церковному культу, к торговле индульгенциями[41] Леонардо горел величайшим негодованием. По поводу католической религии и ее догматов высказывался он то с тонкой иронией, то с большой резкостью. Об «увенчанных бумагах», т. е. о Священном писании, он «предпочитал» вовсе не говорить. Рассуждая о душевных свойствах человека, ограничивался только познаваемой областью, а такие вопросы, как бессмертие души, охотно «представлял выяснять монахам, отцам народов, которым в силу благодати ведомы все тайны». Отношение его к богу граничило с издевательством: «Я послушен тебе, господи, во-первых, во имя любви, которую я должен к тебе питать на разумном основании, а во-вторых, потому, что ты умеешь сокращать и удлинять человеческую жизнь».

Если и была у него религия, то только одна, больше чем еретическая, — пантеизм.[42] В его отношении к природе могли быть платоновские мотивы, но основное было совсем не платоновское, а коперниковское и галлилеевское. «Религия»

Леонардо наполняла его не ощущением благодати, не мистическим созерцанием, а толчками к научному исследованию, не подавляла мысли верой, а возбуждала ее любознательностью, рождала не сладкую потребность молиться, а трезвое, здоровое стремление познать мир наблюдением и проверить наблюдение опытом.

Леонардо был прямым предшественником того философского направления — самого зрелого в Ренессансе, — которое строило философию на базе науки: направления Телезио[43] и Джордано Бруно.

Леонардо обогатил мировоззрение Ренессанса идеей ценности науки: математики и естествознания. Рядом с эстетическими интересамии выше их — он поставил научные. Его роль была в этом отношении вполне аналогична с ролью Макиавелли. Тот же предостерегал против идеалистических увлечений и господства эстетических критериев, тоже тянул на землю, к вопросам практическим, и силком вдвигал в круг интересов общества социологию и политику. Леонардо включил в него математику и естествознание. То и другое было необходимо, ибо обострение и усложнение классовых противоречий властно этого требовали.

Винчи и Макиавелли были созданы всей предыдущей конъюнктурой итальянской коммуны. Но, более чуткие и прозорливые, они поняли, какие новые задачи ставит время этой старой культуре, и каждый по-своему ломал с этой целью канон.

Что было самым существенным в положительной программе Леонардо?

Значение математики и естествознания в концепции Леонардо

В центре его научных конструкций — математика. «Никакое человеческое исследование не может претендовать на название истинной науки, если оно не пользуется математическими доказательствами». «Нет никакой достоверности там, где не находит приложения одна из математических наук, или там, где применяются науки, не связанные с математическими».

Не случайно Леонардо тянулся во Флоренции к Тосканелли, а в Милане — к Пачоли. Не случайно наполнял он свои тетради математическими формулами и вычислениями. Не случайно пел гимны математике и механике. Никто не почуял острее, чем Леонардо, ту роль, которую в Италии пришлось сыграть математике в десятилетия, протекшие между его смертью и окончательным торжеством математических методов в работах Галилея.

Италия почти совсем одна положила начало возрождению математики в XVI веке. И возрождение математики было — это нужно твердо признать — еще одной гранью Ренессанса. В нем сказались плоды еще одной полосы усилий итальянской буржуазии. То, что она первая заинтересовалась математикой, объясняется теми же причинами, которые обусловливали ее поворот к естествознанию в экономике. Нужно было добиться господства над природой: для этого требовалось изучить ее, а изучить ее — это выяснялось все больше и больше — по-настоящему можно было лишь с помощью математики. Цепь фактов, иллюстрирующих эту эволюцию, идет от Альберти к Пьеро делла Франческа, к Тосканелли и его кружку, к Леонардо, к Пачоли и безостановочно продолжается через Кардано, Тарталью, Джордано Бруно, Феррари, Бомбелли и их последователей вплоть до Галилея. Когда феодальная реакция окончательно задушила творческие порывы итальянской буржуазии, инквизиция сожгла Бруно и заставила отречься Галилея. Начинания итальянцев были тогда подхвачены другими нациями, где буржуазия находилась в поднимающейся конъюнктуре и инквизиция либо не была так сильна, либо совсем отсутствовала: Декарт, Лейбниц, Ньютон стали продолжателями Галилея.

И это было в Италии все тем же Ренессансом. Ибо Ренессанс не кончился ни после разгрома Рима в 1527 году, ни после сокрушения Флорентийской республики в 1530 году, буржуазия, выбитая из господствующих экономических, социальных и

политических позиций, продолжала свою культурную работу еще долго после того, как феодальная реакция одержала обе победы. Находясь уже под чуждой ее интересам властью и в значительной степени в чуждом социальном окружении, феодальном, буржуазия боролась за культурное знамя, отвечавшее ее социальной устремленности. И эта работа получила свои определяющие линии от классового интереса буржуазии. Новые хозяева политической жизни старались воспользоваться ее плодами в своих целях. Эти новые интересы формально осуществлялись в рамках старых ренессансных традиций: формальные толчки для новых исследований давались древними. Только вместо Цицерона и Платона обращались к Архимеду и Эвклиду, позднее к Диофанту. И идеи, почерпнутые у древних, разрабатывались применительно к тем потребностям, которые выдвигала жизнь.

Леонардо стоит в начале этой линии, как самый яркий предвестник и выразитель этого нового поворота. Он лучше всех предчувствовал, как велик будет его охват. И многие из задач, которые этому математическому направлению суждено было решить, были уже им поставлены.

Это тоже было его вкладом в культуру Возрождения.

Свои математические исследования он систематизировал еще меньше, чем все другие. Тем не менее в них было столько научного материала, что, когда его записи попали — это, кажется, можно считать доказанным — в руки прямых предшественников Галилея: Кардано, Тартальи, Бенедетти, Бальди, — они послужили им отличной опорою для вывода общих законов, которых сам Леонардо не вывел. Почему это получилось так? По-видимому, потому, что математика была для него не столько самодовлеющей дисциплиною, сколько общим методом. Всякое знание должно восходить к математике. «Никакое человеческое исследование не может быть названо истинной наукою, если оно не прошло через математические доказательства». Исключений из этого правила Леонардо не допускает. Он не создал классификации наук по какому-нибудь принципу. Но у него был твердый критерий: только та дисциплина — наука, где применимы математические методы, и нет такой научной дисциплины, которая не могла бы быть сведена к математическим выражениям. «Вся философия начертана в той грандиозной книге, которая постоянно лежит раскрытою перед нашими взорами: я говорю о мироздании. Но, для того чтобы понять ее, надо предварительно изучить ее язык и письмена. Она написана на языке математики, а письмена ее — треугольники, окружности и другие геометрические фигуры, без знакомства с

которыми невозможно понять ни одного слова; без них можно только бесцельно блуждать в темном лабиринте».

Однако если Леонардо не пришел к мысли о классификации наук, то в его голове несомненно складывалось нечто вроде идеи энциклопедии. Идея эта не могла быть ему чужда. Вся средневековая наука, к которой был приобщен Леонардо, в некоторой степени строилась на принципе энциклопедии. Но представления об энциклопедии у Леонардо были гораздо шире, чем все те, которые ему предшествовали. Думать так заставляют по крайней мере очень многие его высказывания и наброски. Та флорентийская запись 22 марта 1508 года (она приведена выше), где говорится о том, что он начал делать выписки из своих бумаг, «надеясь затем в порядке поместить их по своим местам, согласно предметам, о которых они трактуют», особенно наводит на такие заключения. И мы знаем, какое количество отдельных трактатов задумал составить Леонардо на основании беспредельного материала своих записей, если бы время и досуг дали ему возможность. Он не написал ни одного, а Франческо Мельци с грехом пополам издал только его мысли, касающиеся живописи. Между тем материалы у него были собраны и в значительной мере научно обработаны по самым разнообразным дисциплинам: по механике — в этой области он планировал в разное время несколько трактатов; по астрономии, по космографии, по геологии, по палеонтологии, по океанографии, по гидравлике, по гидростатике, по гидродинамике, но различным отраслям физики (оптика, акустика, термология, магнетизм), по ботанике, по зоологии, по анатомии, по перспективе, по живописи, по грамматике, по языкам. И это еще не все.

В его записях есть такие удивительные положения, которые во всех своих выводах раскрыты только зрелой наукой второй половины XIX века и позднее. Леонардо знал, что «движение есть причина всякого проявления жизни» (il moto e causa d'ogni vita), притом всеобщим законом природы он считает колебательные движения, утверждает, что звук, свет, теплота, запах, магнетизм распространяются волнообразными колебательными движениями, и доказывает это такими аргументами, опирающимися на опыт, какими — так по крайней мере думают специалисты — пользовался в наше время Гельмгольц. Этого мало. Леонардо открыл теорию скорости и закон инерции — основные положения механики. Он изучил падение тел по вертикальной и наклонной линии. Он анализировал законы тяжести. Он установил свойства рычага как простой машины, самой универсальной.

Если не раньше Коперника, то одновременно с ним и независимо от него он понял основные законы устройства

вселенной. Он знал, что пространство беспредельно, что миры бесчисленны, что Земля — такое же светило, как и другие, и движется подобно им, что она «не находится ни в центре круга Солнца, ни в центре вселенной». Он установил, что «Солнце не движется»; это положение записано у него, как особо важное, крупными буквами. Он имел правильное представление об истории Земли и о ее геологическом строении.

Он первый формулировал основные положения в области анатомии и физиологии растений. Он показал, как образуются жилки на листе, он научил определять возраст растения по числу концентрических кругов в поперечном разрезе ствола и объяснил, почему ось ствола асимметрична но отношению к этим кругам. Ему были известны явления гелиотропизма и геотропизма ветвей и листьев. Он знал, как влияют на жизнь растения воздух, солнце, вода, роса, почвенные соли. Наконец, он первый открыл связь, которая существует у живых существ между собою и с, остальной природою, т. е. основной закон биологии. О его анатомических работах говорилось выше. В этой области он был настоящим пионером, и того ученого, который считается отцом научной анатомии, Везалия, теперь уже склонны обвинять в грандиозном плагиате у Леонардо.

Нет возможности перечислить все те изобретения, находящие применение в области различных научных дисциплин и в области техники, которые Леонардо делал попутно: все машины, приборы, аппараты крупных и малых размеров, начиная от осадных и противоосадных орудий и кончая мельчайшими измерительными приборами. О некоторых его изобретениях говорилось выше.

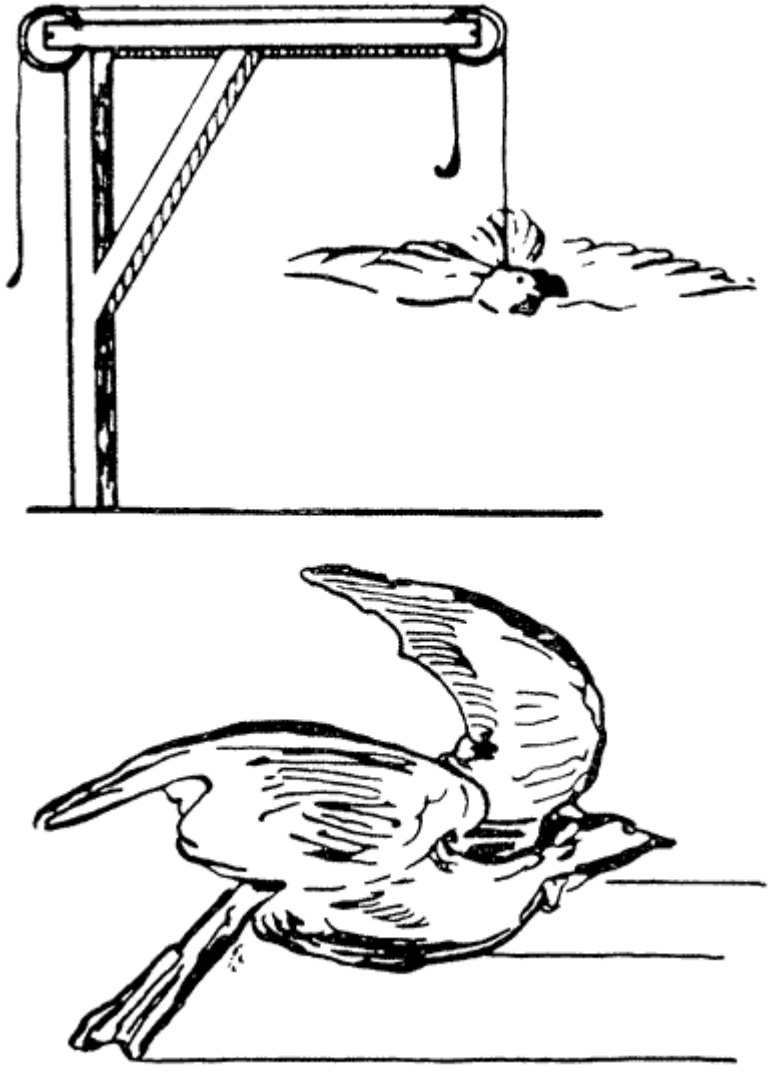
Все свои открытия Леонардо проверял опытом. Ко всему тому, что он изучал, он приходил, подталкиваемый непосредственно или посредственно требованиями техники искусства. Все свои выводы подтверждал математикою. Таков был круг. Было строгое единство мысли и творчества.

Так как наука и искусство были для него нераздельны, то, чтобы найти объяснение делу его жизни в социальных условиях его времени и установить связь этого дела с культурою Ренессанса, нужно остановиться и на итогах его художественного творчества.

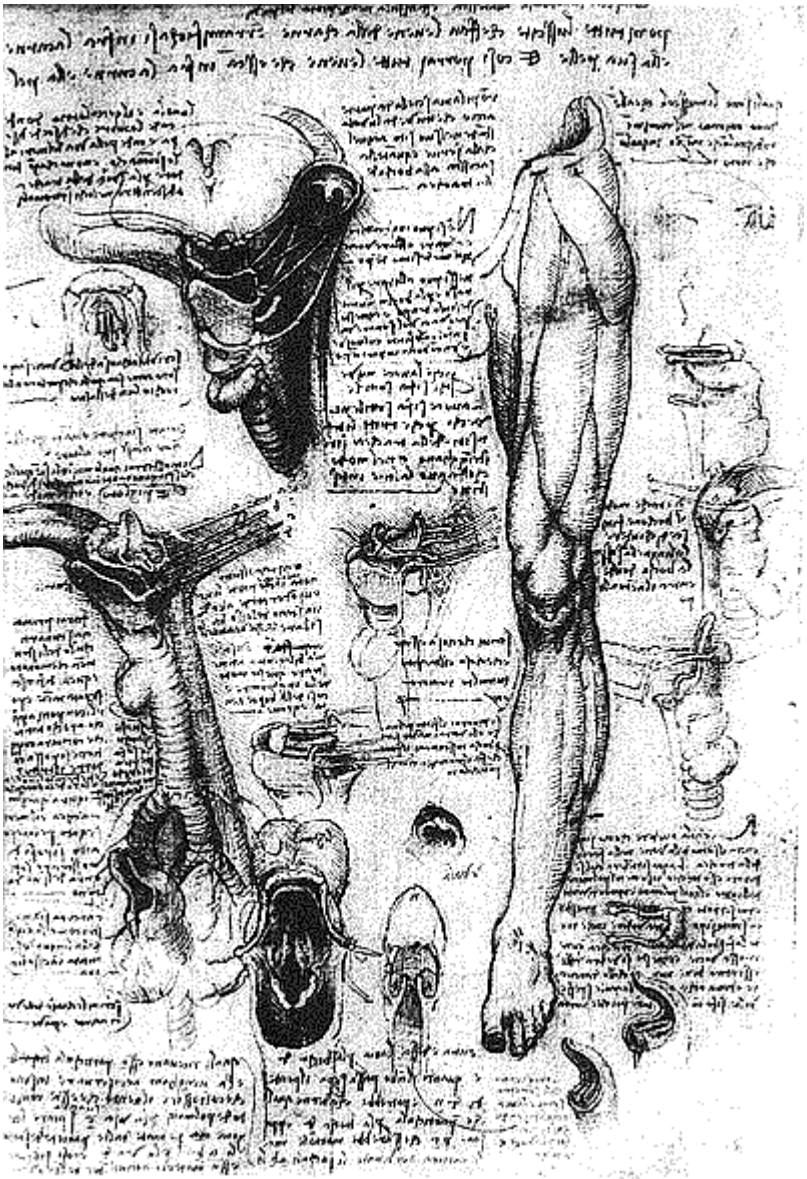
Общественные идеалы

Леонардо-художник — такое же детище Ренессанса и питающей культуру Ренессанса социальной базы, как Леонардо-ученый.

Когда он начинал свой художнический путь но указаниям Верроккьо и под влиянием царивших во Флоренции традиций «демократического реализма», он уже чувствовал, что и во флорентийском реализме и даже в более зрелой манере Верроккьо чего-то недостает и что-то есть лишнее. И уже тогда понял, что наука, именно наука, должна освободить его от лишнего и дать ему недостающее. Но, оставаясь во Флоренции, не так легко и просто было порвать с господствовавшей манерой, которая была санкционирована вкусами заказчиков — богатых флорентийских купцов. Им был люб этот протокольный реализм, иллюстрировавший их быт, закреплявший в произведениях первоклассных художников обстановку, в которой они жили. Все, что Леонардо писал до «Поклонения волхвов», включая «Благовещение» и «Мадонну с цветком», ни в чем не порывало ни в стиле, ни в манере с флорентийской школой и лишь подчеркивало то, что было вкладом в нее учителя — Верроккьо. «Поклонение» было началом разрыва, попыткой найти новые композиционные формулы, дающие иной источник художественного эффекта для зрителя. Картина была компромиссная, и она осталась неоконченной.



Эскизы полета птиц



Анатомия гортани и ноги

Виндзор

Леонардо возобновил опыты в Милане. Культура Милана была той же культурой Ренессанса и создавалась под такими же властными требованиями буржуазии. Ибо тирания сама по себе-

даже в таких центрах, как Феррара, где господствующие классы всего больше были пропитаны аристократическими и рыцарскими тенденциями, — в это время не знаменовала разрыва с буржуазными особенностями культуры. Тирания появилась в Италии с самого начала XIII века, и многие коммуны проделали весь путь эволюция торговли и промышленности под ее эгидой.

Монархический строй в итальянских коммунах больше ослаблял буржуазную стихию, чем усиливал аристократическую. В Милане это было особенно заметно: экономика была там буржуазная, но более значительный, чем в Тоскане, социальный вес дворянства сказывался в том, что культура и быт не испытывали прямого воздействия купечества и его вкусов. Леонардо в Милане не чувствовал никакой связанности и никакого давления. Он творил свободнее, чем во Флоренции. А так как он стал и умом зрелее и богаче знаниями, то реформа искусства с помощью науки — то, о чем он думал еще во Флоренции, — пошла быстрее. Феодальная реакция, пока Леонардо не уехал из Италии, по-настоящему не восторжествовала и не могла оказывать влияния на культуру: были только ее предвестники, заставлявшие угадывать ее наступление.

Можно, конечно, ставить вопрос, выиграла или проиграла живопись оттого, что Леонардо переехал из Флоренции — столицы и центра искусства, его самой живой, самой кипучей лаборатории — в Милан, где он оказался не среди первоклассных талантов, а среди просто даровитых художников, сразу признавших его учителем. Искусствоведение решает этот вопрос по-разному, и, быть может, есть большая правда в том, что, если бы Леонардо остался во Флоренции, его учениками могли бы стать Микеланджело, фра Бартоломео, Андреа дель Сарто, а не Больтраффио, не Сесто, не Солари, не Салаи, не Мельци — таланты менее крупные.

Но несомненно одно. В Милане Леонардо именно как живописец чувствовал себя свободнее и тверже ступил на тот путь, новый путь, который он хотел открыть для искусства. Ни социальные, ни профессионально-художественные традиции в Милане не стесняли его. Из Флоренции он привез хорошую основу, воспитавшуюся на произведениях Мазаччо и его преемников, закрепленную уроками Верроккьо. Он был законченный художник по техническим знаниям, по рисунку, по мастерству выразительности, по умению владеть светотенью. Но этого ему было мало, потому что он был еще и гениальный художник и мог предоставить в распоряжение своего искусства глубочайшие научные знания. Он продолжал искать средства

усиления впечатляемости от картин, находя именно в науке новые вдохновения и новые секреты. Портреты и «Мадонна в скалах», как и флорентийские картины, были опытами. «Тайная вечеря» была шедевром, как позднее «Святая Анна», как «Битва при Ангиари», как «Джоконда».

Флорентийский реализм у Леонардо перерос себя и превратился в более высокое воплощение основ искусства. Он освободился от всего, что тяжелило картину, разбивало впечатление, мешало композиционной собранности. И в нем появилось много нового. Он был технически усовершенствован детальной разработкой перспективы в ее трех видах: линейной, воздушной и цветовой. Он был обогащен новыми композиционными формулами, среди которых были и построения в геометрических фигурах и так называемое контрапосто, т. е. противоположение линий и плоскостей в оформлении тела. Он был углублен при помощи более искусного применения светотени, знаменитого sfumato. Он был доведен до новой ступени законченности разработкой передачи лица и его выражения, фигуры и ее движения.

Различие между Леонардо и его предшественниками бросалось в глаза уже современникам. Бальдассаре Кастильоне упоминает имя Леонардо в числе пяти крупнейших художников своего времени: Мантенья, Джорджоне, Леонардо, Рафаэль, Микеланджело. Вазари ставит Леонардо во главе нового периода итальянского искусства. Классическое искусство Ренессанса берет свое начало от Леонардо. В этом отношении Вазари дал необыкновенно счастливую иллюстрацию к своему определению места Леонардо в эволюции итальянского искусства. В биографии Рафаэля он рассказывает о впечатлении, произведенном Леонардо на молодого художника такими словами: «Когда Рафаэль увидел произведении Леонардо да Винчи, не имевшего себе равного в выразительности лиц как мужских, так и женских, а изяществом фигур и их движений превосходившего всех других художников, манера Леонардо его чрезвычайно поразила и ошеломила. Так как она понравилась ему больше всякой другой, он принялся изучать ее, что стоило ему больших усилий, однако все же он понемногу освободился от манеры Пьетро (Перуджино) и пытался, как умел и как мог, подражать самому Леонардо. Но, как он ни старался и ни усердствовал, все же никогда не удалось ему превзойти Леонардо в некоторых трудных задачах, и хотя кое-кому кажется, что он выше по своей нежности и природной легкости, тем не менее, он не мог сравняться с ним по выразительности самой основы его замысла и величию мастерства, а только приблизился к нему гораздо больше, чем

другие, в особенности изяществом своего колорита».

Мы можем смело поверить и такому великому художнику, каким был Рафаэль, и такому опытному ценителю, как Вазари, и такому человеку с большим вкусом, отражавшему мнение наиболее культурных кругов, как Кастильоне. Место Леонардо в истории искусства останется за ним, и, как бы ни мудрили некоторые современные искусствоведы, Леонардо-художник никогда не лишится обаяния гения в искусстве, ибо он оплодотворил свое художественное творчество наукой и тем открыл совершенно неизведанные широчайшие горизонты для мирового искусства.

Правда, он писал мало. Но мы знаем, что было тому причиной. Он искал новых секретов совершенства. «Художник, — говорит он, — который никогда не сомневается, достигнет немногого. Когда произведение превосходит замысел художника, цена ему небольшая. Когда же замысел значительно выше создания, творение искусства может совершенствоваться бесконечно».

А вот его собственное объяснение того, почему он мало писал: «Когда замысел требовательнее создаваемого, — это хороший знак. Если кто будет держаться этого правила с юных лет, тот несомненно станет отличным мастером. Произведения его будут немногочисленны, но полны достоинств, способных остановить людей в восторженном созерцании перед достигнутыми им совершенствами».

В своих записях, которые частью пошли в составленный Франческо Мельци «Трактат о живописи», частью остались вне его, Леонардо поведал современникам и потомству некоторую часть своих научных и технических секретов, при помощи которых он хотел реформировать основы живописи. В его набросках, как и во всем, что от него осталось, нет системы. Он не успел превратить сырой материал в законченное произведение, а Мельци был на это вообще неспособен. Тем не менее то, что оказалось включенным в трактат, было настолько значительно и до такой степени ново, что Аннибале Карраччи, один из крупнейших художников болонской школы, когда познакомился с «Трактатом», сказал, что он сберег бы ему двадцать лет труда, если бы попал ему в руки раньше. Мнения других художников, вероятно, мало чем отличались от мнения Карраччи. И это — несмотря на то, что ни «Трактат», ни заметки о живописи, не вошедшие в «Трактат», далеко не исчерпывают всего того, что Леонардо дал новой живописи. Как во всем, Леонардо и тут дал неизмеримо меньше, чем мог.

Чтобы несколько отчетливее понять роль Леонардо в

культуре Ренессанса, очень любопытно сопоставить его с другим художником, который был больше чем на сорок лет моложе его, с Бенвенуто Челлини. Трудно подыскать двух людей, более разных, чем Леонардо и Бенвенуто. Леонардо был весь рефлекс, бесконечная углубленность в мысль. Когда ему нужно было что-нибудь делать, он колебался без конца, часто бросал, едва успевши начать, охотнее всего уничтожал начатое. А Бенвенуто действовал, не удосуживаясь подумать, подчиняясь страсти, инстинкту, минутному порыву, никогда не жалел о сделанном, хотя бы то были кровавые или некрасивые поступки, и не видел в них ничего плохого. Воля в нем была, как стальная пружина, аффект — как взрывчатое вещество.

У Леонардо воля была вялая, а аффекты подавлены мыслью. Поэтому и в искусстве своем он был великий медлитель. Сколько времени и с какими причудами писал он хотя бы портрет моны Лизы! А как Бенвенуто отливал Персея? Это была дикая горячка, смена одного неистовства другим, головокружительное, сокрушительное и одновременно созидательное творчество: мебель дробилась и летела в печь, серебро, сколько было в доме, сыпалось в плавку, тревога душила, захватывало дух.

И обоим с трудом находилось место в обществе итальянского Ренессанса. Один эмигрировал потому, что не умел брать там, где стоило лишь сделать небольшое усилие; другой потому, что хотел брать там, где ему вовсе и не предлагалось, и притом с применением некоторого насилия.

Что у них общего? То, что было общим у всей итальянской буржуазной интеллигенции на рубеже XV и XVI веков. Творческий энтузиазм в искусстве у Челлини, а у Винчи в науке и искусстве то, что Энгельс называл отсутствием буржуазной ограниченности у людей, создавших современное господство буржуазии. В разбойничьей душе Бенвенуто этот энтузиазм был внедрен так же крепко, как и в душе Леонардо, мыслителя, спокойно поднимавшегося на никому не доступные вершины научного созерцания.

Вскормленный Флоренцией при закатных огнях буржуазного великолепия, приемыш Милана, где политическая обстановка еще ярче вскрывала непрочность буржуазного строя, Леонардо не сумел стать для нее своим, необходимым, занять в ней какое-то неотъемлемое место. Во Флоренции Лоренцо относился к нему с опаской, в Милане Моро его почитал и баловал, но не верил ему вполне. И потому ни тут, ни там, да и нигде, пока Леонардо был в Италии, он не видел себе такой награды, на какую считал себя вправе рассчитывать. Настоящим достатком он не пользовался в Италии никогда: не так, как Тициан, Рафаэль, Микеланджело или

даже такой скромный в сравнении с ним художник, как Джулио Романо. А временами он по-настоящему чувствовал себя в Италии лишним. Его трагедией было ощущение непризнанности, культурное одиночество. Он принимал культуру своего общества с каким-то величественным и спокойным равнодушием, любил ее блеск и не опьянялся им, видел ее гниль и не чувствовал к ней отвращения. Он лишь спокойно отмечал иногда то, что считал в ней уродливым, но обращал внимание далеко не на все. Прежде всего, он не любил судить ни о чем, подчиняясь какому-нибудь моральному критерию. Подобно тому, как Макиавелли отбрасывает моральные критерии в вопросах политики, Леонардо отбрасывает их в вопросе бытовых оценок. Его критерии порой насквозь эгоцентричны. «Зло, которое мне не вредит, все равно, что добро, которое не приносит мне пользы». А если зло вредит другим, это его не касается. Для него не существует пороков, которые не были бы в каком-то отношении благодетельны: «Похоть служит продолжению рода. Прожорливость поддерживает жизнь. Страх или боязливость удлиняют жизнь. Боль спасает орган». Его мысль, чтобы прийти к выводу о недопустимости преступления, должна предварительно впитать в себя аргументы научные или эстетические или те и другие вместе. Вот почему, например, осуждается убийство: «О, ты, знакомящийся по моему труду с чудесными творениями природы, если ты признаешь, что будет грехом (cosa empia) ее разрушение, то подумай, что грехом тягчайшим будет лишение жизни человека. Если его сложение представляется тебе удивительным произведением искусства (maraviglioso artifizio), то подумай, что оно ничто по сравнению с душой, которая живет в таком обиталище…» Для Леонардо убийство не противообщественный акт, преступление, разрушающее основы общежития, а просто факт, основанный на непонимании научных и эстетических истин. В таких заявлениях Леонардо очень далеко уходит от ходячей морали Ренессанса. Но даже когда он высказывается в духе ренессансного канона, он обставляет свои высказывания целым рядом всяких оговорок. Про добродетель, например, Леонардо мог говорить раз-другой совсем по канону, без этого было нельзя: «Добродетель — наше истинное благо, истинное воздаяние (premio) тому, кто ею обладает». «Кто сеет добродетель, пожинает славу». Но научный анализ торопится нейтрализовать такую декларацию скептическим замечанием: «Если бы тело твое было устроено согласно требованиям добродетели, ты бы не мог существовать (non caperesti) в этом мире». Требования добродетели должны отступить перед требованиями биологическими, т. е. стать вполне

факультативными. Поэтому Леонардо и не очень полагается на моральные качества людей. Он не говорит, как Макиавелли, что люди по природе склонны к злу, но и не считает их особенно наклонными к добру. «Память о добрых делах хрупка перед неблагодарностью».

Вообще нормы социального поведения интересуют его не очень, но в конструкции своего общества он находит немало зла. И любопытно, что одна из самых резких его записей касается того, что было основой буржуазной культуры — денег, власти капитала. Деньги осуждаются как элемент разложения и порчи того общества, в котором Леонардо вращается сам и которое дает ему возможность без большой нужды жить со всеми своими домочадцами и учениками. Для XV века такое отношение к капиталу было чем-то совсем необычным: еще так недавно Леон Баттиста Альберти пел гимны «хозяйственности», т. е. капиталу, а если гуманисты иногда выступали против богатства, это была чистая риторика.

Это изменилось в начале XVI века, когда приближение феодальной реакции стало уже чувствоваться и представители торгового капитала в борьбе с феодальной реакцией вынуждены были обороняться. Кончилось победное шествие, когда капитал объединял в коалиции против теснимого тогда феодализма и мелкую буржуазию, и ремесленников, и даже иногда трудящихся. В то время он оплодотворял культуру и на его знамени сияли знаки прогресса. А когда капиталу пришлось обороняться, когда ему пришлось туго, в его носителях проснулись все звериные инстинкты, дремавшие в упоении победы; его оружием стали лицемерие, обман, и сила богатства в быту часто стала направляться в дурную сторону, творить зло. Это бросалось в глаза, и люди чуткие клеймили такую тенденцию капитала, упуская из виду, что феодальный способ хозяйствования и феодальные классы, против которых торговый капитал вел борьбу, были еще хуже.

Вот почему в эпоху Ренессанса в разных странах мы постоянно встречаем резкую критику богатства больше всего тогда, когда силы феодальной реакции начинают побеждать. Ибо в быту этот этап экономического развития дает картины тлетворного, разлагающего действия денег, извращающего нормальные, здоровые отношения между людьми. Люди, умеющие социологически мыслить и расценивать экономические факты по общему их смыслу, обыкновенно свободны от таких оценок. Современники Леонардо Макиавелли и Гвиччардини спокойно и холодно вскрывают общественное значение капитала, признавая интерес важнейшим стимулом человеческой

деятельности.

А вот какой «пророческой» филиппикой против золота разражается Леонардо: «Выйдет из темных и мрачных пещер то, что повергнет человеческий род и великие муки, опасности и смерти. Многом своим последователям, после многих огорчений даст радость, но кто не будет его сторонником, умрет в страданиях и бедах. Оно совершит бесконечные предательства. Оно воздвигнет и подтолкнет всех людей на убийства, разбой и измены. Оно поселит подозрение в близких. Оно отнимет жизнь у многих. Оно заставит людей действовать в своей среде многими происками, обманами, предательствами. О, зверь чудовищный! Насколько было бы лучше для людей, если бы ты вернулся обратно в ад».[44] Жажда богатства приводит к бесчисленным бедствиям: «Кто хочет разбогатеть в один день, попадет на виселицу в течение одного года». Леонардо издевается над такими бытовыми явлениями, в которых деньги играют важную роль. Например, над приданым[45]

Критика его, однако, на этом не останавливается.

Богатство портит человека. Это так. Но дальше начинаются редкие оттенки. У Леонардо очень различается человек от человека. Одно дело человек, «глазу» которого поется осанна, человек-творец, человек, способный на взлеты. Другое — человек, способный только все губить и портить, тот, которого почему-то «называют царем животных, когда скорее его нужно назвать царем скотов, потому что он самый большой из них». С такими людьми Леонардо не церемонится. Он их презирает. Вот как характеризует он их в одной записи: «Их следует именовать не иначе, как проходами пищи (transito di sibo), множителями кала (aumentatori di stecro) и поставщиками нужников, ибо от них кроме полных нужников не остается ничего».

Где же проходит эта демаркационная линия между человеком-глазом и человеком-поставщиком отхожих мест? Прямо об этом в записях Леонардо не говорится, но, сопоставляя отдельные его мысли, нетрудно прийти к заключению, что эта демаркационная линия у Леонардо как-то очень точно совпадает с социальной демаркационной линией. Высшие классы особо. Для них в новых, хорошо устроенных городах должны быть особо проложенные высокие улицы, а бедный должен довольствоваться какими-то низкими, темными, смрадными проходами. Леонардо ни в какой мере не интересуется низшими социальными группами. Он их просто не замечает. Это высокомерное пренебрежение к низшим классам, свойственное почти всем без исключения представителям гуманистической интеллигенции, у Леонардо очень вяжется со всем его существом, склонным к

аристократизму и легко усваивающим привычки и внешний тон дворянского придворного общества. Нам это неприятно, но это так.

Уже выше говорилось, что Леонардо лучше всего чувствовал себя при дворах, и это давно стало расцениваться его биографами очень строго. Отношение его к дворам отнюдь не враждебное, а, скорее, дружественное.

Обвинение в политической беспринципности, которое так часто раздается по его адресу, опирается больше всего на его отношения к княжеским дворам, в частности к «чудовищу» — Цезарю Борджа.

Поводы к обвинениям в беспринципности, конечно, имеются. Леонардо — мы видели — всегда предпочитал придворную службу свободному занятию своим искусством, которое неизбежным и неприятным спутником своим имело профессиональный риск. Леонардо не мог остаться без заказов. Репутация гениального художника установилась за ним очень рано. Но он хотел работать кистью или резцом только тогда, когда приходила охота. Его прельщала жизнь, позволяющая ему заниматься тем, чем ему хотелось. Дворы давали ему эту возможность.

Но служба при дворах имела то неудобство, что при ней совершенно утрачивалась свобода, а работать приходилось иной раз над такими вещами, что ему становилось по-настоящему тошно. И все-таки, когда в 1500 году он попал во Флоренцию, город, почти ему родной, город свободный, город богатый, где его готовы были завалить заказами, он очень скоро сбежал… именно к Цезарю Борджа. И не в Рим, а, можно сказать, в военный лагерь. Он словно сам лез в придворную петлю. Ведь свобода была для него «высшим благом», и он знал, что именно этого высшего блага при любом дворе он будет лишен по преимуществу. И платился, конечно, за это.

Быть может, источник пессимизма Леонардо именно в том, что при дворах он всегда чувствовал себя в оковах, не находил ни в чем удовлетворения, не мог отдаться работе непринужденно и радостно, в светлом сознании, что владеет всеми способностями. Ощущение какой-то вымученности в этой работе на заказ сопровождало его всегда. Мысль и творчество тормозились и возвращали себе свободу только тогда, когда от заказной работы Леонардо переходил к молчаливому размышлению вдвоем с тетрадью, которая наполнялась набросками всякого рода и затейливыми записями справа налево.

Как человек наблюдательный и умный, Леонардо почувствовал перемены в экономике и в социальных отношениях,

заставлявшие ожидать наступления феодальной реакции гораздо раньше, чем она по-настоящему наступила. Когда через пятьдесят лет под действие этих перемен попал Челлини, их чувствовали уже все; их невозможно было не чувствовать. Когда приближение перемен и их будущую роль стал ощущать Леонардо, их угадывали лишь очень немногие, особенно проницательные или особенно заинтересованные, такие, как он, или такие, как Лоренцо Медичи.

Лоренцо Медичи принимал меры чисто хозяйственного характера, чтобы приближающийся вихрь не подхватил и не смел его богатства и его власть.

Причины отъезда во Францию

Леонардо упорно думал об одном: что идут времена, которые нужно встречать во всеоружии науки, а не только в украшениях искусства. Ибо только с помощью науки можно бороться с теми переменами, которые несут события. Он нигде не говорил этого такими именно словами, но мысль его была вполне ясна. Уклонения от заказов на картины и статуи, углубление в дебри различных дисциплин, все более и более настойчивое, лихорадочное перескакивание от одной научной отрасли к другой, словно он хотел в кратчайшее время наметить хотя бы основы самых главных, практически наиболее нужных, — все это формулировало невысказанную мысль: что Возрождение должно перестроить свой канон, перенести центр своих интересов с искусства на науку и с гуманитарных дисциплин на математические и природоведческие.

Но так как предвидения Леонардо не были доступны большинству, так как кризис в первые годы XVI века еще не наступил и в крупных центрах торговли и промышленности держалось еще просперити, то ему не внимали. Леонардо старался тащить за собой свой век всеми усилиями своего гения, а век этого не замечал. От него требовали картин. Удивлялись, что он зарывает в землю свой художественный гений, а занимается «пустяками». Когда выяснилось, что Леонардо пребывает в своей «блажи» упорно и принципиально, ему стали отказывать в признании. Моро еще позволял ему «чудить» и не мешал его занятиям. Цезарь Борджа дал ему возможность отдохнуть от картин и статуй. Но Изабелла д'Эсте, Содерини, Лев X и все высшее общество, флорентийское и римское, разводили руками и в конце концов почти перестали им интересоваться.

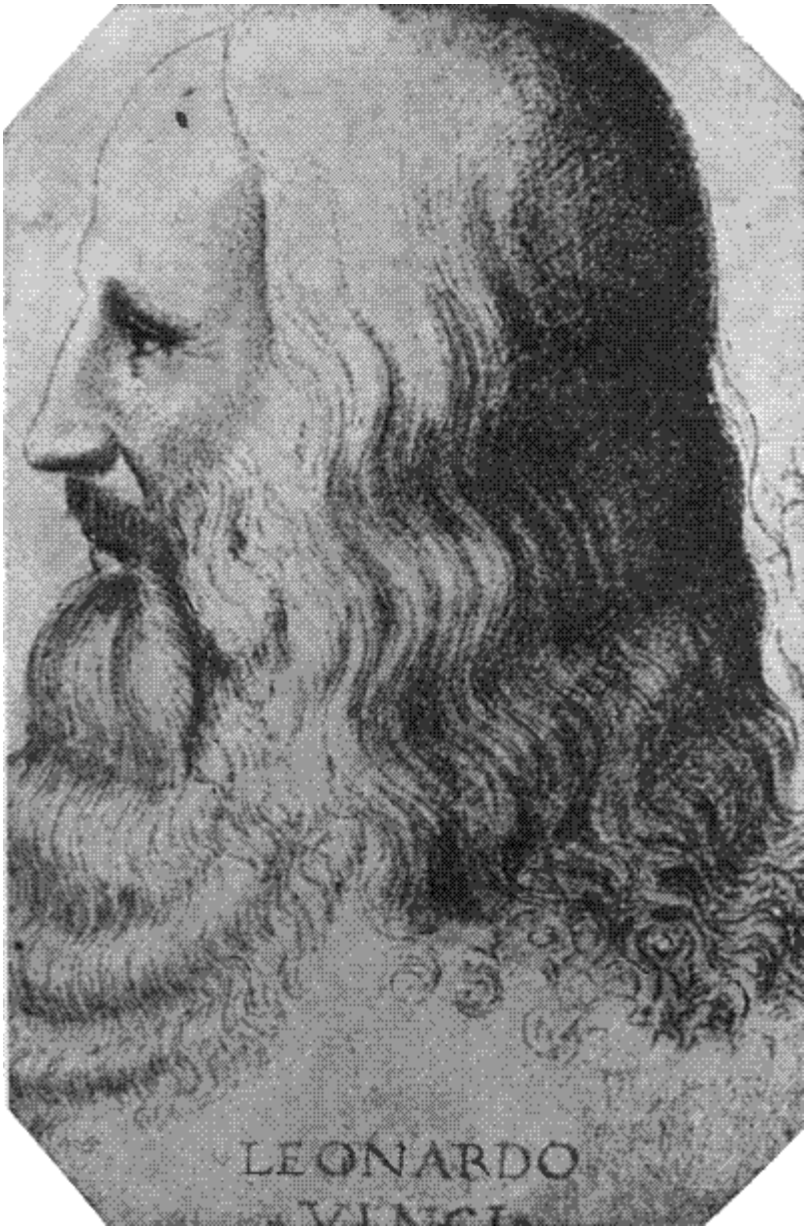
Леонардо боролся с общественными настроениями, которые мешали ему занять достойное его место в культуре итальянской коммуны и делать то, что он считал нужным. Но он боролся по-своему, как делал по-своему все. Борьба его была какая-то пассивная, апатичная, бестемпераментная. Он предупреждал свое общество о том, что идет опасность, и указывал путь к смягчению ее: в науке, в подчинении природы человеку при помощи науки. Ему не внимали. Он хотел, чтобы ему не мешали работать так, как было нужно по его мнению, а не по чужому капризу. И хотел, чтобы за ним признавалось право сторониться, иной раз даже с некоторой брезгливостью, людей, которых он же считал обязанными признавать и вознаграждать себя. Но так как объективные отношения крепко связывали его с буржуазной

культурой, то он никуда не мог от нее уйти и должен был исполнять социальный заказ того самого общества, которому эта культура принадлежала. А за свой бунт против общества был наказан тем, что все-таки не нашел в нем своего места по-настоящему и стал изгоем. Поэтому он чувствовал себя таким одиноким. И ощущая одиночество очень болезненно, пытался доказать, что оно здоровое чувство и что, в частности, оно необходимое условие для творчества художника:

«Если ты будешь один, ты будешь целиком принадлежать себе. А если у тебя будет хотя бы один товарищ, ты будешь принадлежать себе наполовину и тем меньше, чем больше будет нескромность твоего товарища». «Живописец должен быть одиноким и созерцать то, что он видит, и разговаривать с собой, выбирая лучшее из того, что он видит. И должен быть, как зеркало, которое меняет столько цветов, сколько их у вещей, поставленных перед ним. Если он будет поступать так, ему будет казаться, что он поступает согласно природе».

Леонардо не очень любил общество. Это правда. Но нелюдимым, букой он тоже не был никогда. Когда он хотел, он мог быть центром и душой любого собрания людей, и это делалось у него без всякого надрыва, легко, как-то само собой. Но совет художнику уединиться Леонардо дает тем не менее искренний. В нем скрыт горький протест против того общества, которое его не поняло и не захотело его признать.

Именно чтобы спастись от этого невыносимого состояния, Леонардо бежал по Францию.



Портрет Леонардо. Рисунок сангиной одного из его учеников

Виндзор

Автопортрет Леонардо в старости. Рисунок сангиной

Турин

Как только король Франциск и все сопровождавшие его приехали во Францию, с Леонардо были заключены

окончательные условия и ему было отведено помещение. Он должен был получать ежегодную пенсию приблизительно в пятнадцать тысяч рублей золотом, и ему был предоставлен для жительства небольшой, но уютный замок Клу близ города Амбуаза. Он существует и сейчас. Построенный на высоком холме, он весь залит солнцем. Леонардо, пропевшему столько гимнов солнцу в своих научных записях, вероятно, было в нем очень хорошо. Тем более что внутри замок был великолепно обставлен. До вступления на престол Франциска в нем жила его мать, Луиза Савойская.

Леонардо поселился в нем с Франческо Мельци, слугой Баттистой и старой служанкой Матюреной, которая была нанята на месте.

Отношение к нему короля было все время полно почитания. Если бы Леонардо пришлось смолоду работать в таких условиях, в каких он находился в Клу, быть может, многое из того, что он хотел сделать предметом особых трактатов, было бы осуществлено. Франциск постоянно вызывал его к себе, когда подолгу живая в Амбуазе, в своей любимой резиденции, а иногда сам с маленькой свитой приезжал в Клу. Они часами просиживали вместе, и Франциск никогда не уставал слушать то, что рассказывал ему Леонардо.

Бенвенуто Челлини, который приехал во Францию значительно позже, передает живую еще легенду, когда рассказывает, что король со своими беседами просто не давал Леонардо работать. И тот же Бенвенуто сохранил отзыв короля о Леонардо. «Не думаю. — говорил, по словам Челлини, Франциск, — что на свете был когда-нибудь человек, знавший столько, сколько Леонардо. И не только в области скульптуры, живописи и архитектуры. Он был еще величайшим философом».

Видя такое отношение к Леонардо короля, все придворные и все важные лица, приезжавшие в Амбуаз, старались выказать какое-нибудь внимание художнику. Приезжали к нему в Клу, приглашали к себе, заказывали картины. Но Леонардо уже было трудно работать кистью: у него отнялась правая рука. Когда его посетил однажды кардинал Луиджи д'Арагона и попросил показать ему какие-нибудь работы, Леонардо показал три картины: одна была «Святая Анна», другая — портрет флорентийской дамы, возлюбленной Джулиано Медичи, который Джулиано, собираясь жениться, подарил Леонардо; третьей был «Иоанн Креститель». Все три картины он привез с собой из Италии. «Запись о путешествии» кардинала прибавляет, рассказывая обо всем этом: «Так как у него парализована правая рука, едва ли от него можно ожидать какой-нибудь хорошей

вещи».

Зато он работал над составлением трактатов. Один из них, по анатомии, поверг в изумление кардинала д'Арагона и его свиту. Все были особенно потрясены рисунками. И тут же «Запись» сообщает, что имеются еще два — «О природе воды» и «О различных машинах». И это были, конечно, не единственные.

Не оставлял Леонардо и свои инженерные проекты. Когда он осмотрелся на новом месте, у него постепенно вырос в голове грандиозный план постройки Роморантенского канала, который должен был соединить Тур и Блуа с Соной. Канал должен был улучшить условия судоходства и оплодотворить всю ту область, через которую Леонардо думал его провести, так же, как проектировавшееся им когда-то канализование Арно. И, как всегда, у него уже были готовы чертежи и планы. Но дальше планов дело не пошло. Зато, когда гидротехнические работы в этой местности были предприняты при Генрихе IV, строители многое взяли из проектов Леонардо.

И, разумеется, всякий раз, когда при дворе происходило какое-нибудь торжество, художник принимал участие в его оформлении, будь то рождение сына короля или замужество его племянницы.

Рукописи Леонардо и их судьба

А недуги усиливались. Работать становилось трудно. Могучий ум начинали одолевать старческие сомнения. Пошли разговоры о том, что Леонардо вовсе не безбожник и не еретик. Его видели посещающим церковную службу, и Вазари, очевидно, со слов Мельци, с которым он познакомился позднее, рассказывает, что, «чувствуя приближение смерти, Леонардо стал усердно расспрашивать о вещах католических, о правильном пути и о христианской религии».

23 апреля 1519 года он послал за нотариусом и продиктовал ему свое завещание. Самым важным пунктом завещания был тот, согласно которому все его рукописи переходили в собственность Франческо Мельци, «миланского дворянина», «в вознаграждение за услуги, ему дорогие, оказанные в прежнее время». Салаи и Баттиста де Вилланис получили по половине его миланского виноградника, подаренного ему Моро, Матюрена — кое-что из вещей и небольшую сумму денег, братья — четыреста скуди, хранившиеся во Флоренции, и фьезоланское имение, которое он у них же отсудил в 1507 году. Через несколько дней — 2 мая 1519 года — Леонардо умер, причастившись, как полагается доброму католику. Два дня спустя его похоронили в одной из амбуазских церквей.

Мельци привез в Ваприо все бумаги Леонардо, которые были с ним во Франции. Но до отъезда во Францию Леонардо некоторую часть рукописей оставил в Италии, и они разошлись по рукам, вероятно, еще до смерти художника. Мельци бережно хранил те, которые были у него, вплоть до самой смерти (1570). Из них он извлек часть, относящуюся к живописи, кое-как привел в систему разрозненные записи и опубликовал под заглавием «Трактат о живописи».

Когда умер Франческо Мельци, сын его Орацио приказал снести на чердак старые рукописи, «принадлежавшие некоему Леонардо, умершему пятьдесят лет назад». Это послужило началом рассеяния рукописей. Часть их была просто раскрадена, другую Орацио сначала подарил одному студенту, потом взял у него назад, соблазнившись предложением скульптора Помпео Леони, служившего у Филиппа II Испанского и желавшего отвезти манускрипты Леонардо королю.

Мы не имеем возможности рассказывать историю литературного наследия Леонардо подробно. Она теперь известна во всех деталях. Огромное большинство его литературных произведении собрано в крупных хранилищах: в Париже, в

Британском музее, в Виндзорской библиотеке, в Музее Виктории и Альберта, в Миланской Амброзиане и пр. Значительная часть их издана. Но изучение их еще далеко не закончено. Рукописи за время странствований многократно расшивались и сшивались, так что порядок листов во многих из них совершенно перепутан. Его нужно еще восстанавливать.

Тем не менее, с каждым годом возможность изучения рукописей становится больше, и, быть может, недалек тот день, когда можно будет на основании критически проверенного, приведенного в полный порядок материала подвести итог совершенно исключительной по широте охвата научной деятельности Леонардо, только по случайным причинам оставшейся неизвестной человечеству и не ставшей началом полного переворота в европейской науке.

БИБЛИОГРАФИЯ

НА РУССКОМ ЯЗЫКЕ

Леонардо да Винчи. «Избранные сочинения», под редакцией А. Г. Габричевского и А. М. Эфроса, со статьями А. Г. Габричевского, А. А. Губера, А. К. Дживелегова, В. С. Зубова, А. М. Эфроса, 2 тома, изд. «Academia» (выходит в 1935 г.).

Леонардо да Винчи. Трактат о живописи, перев, А. А. Губера и В. К. Шилейко, со статьей В. Н. Лазарева, изд. Изогиз (выходит в 1935 г.).

А. Л. Волынский. Леонардо да Винчи. Имеется два издания, одно петербургское, А. Ф. Маркса, с многочисленными иллюстрациями, другое, позднейшее, киевское, с текстовыми дополнениями, но с меньшим количеством иллюстраций. Приложение: перевод биографий Леонардо, Вазари и Анонима. Работа сплошь идеалистическая.

Джорджо Вазари. Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих, пер. под редакцией и со статьями А. К. Дживелегова и А. М. Эфроса, 2 тома изд. «Acadomia». Цитаты из Вазари в тексте — по этому изданию.

Флорентийские чтения. Леонардо да Винчи, пер, И. Маевского (плохой).

Г. Сеайль. Леонардо да Винчи, пер. с французского (маленькая книжка автора большой монографии о Леонардо, упоминаемой ниже).

Л. Ольшки. История научной литературы на новых языках, т. 1, пер. с немецкого, с предисловием С. Ф. Васильева (в оригинале появилась в 1919 г.).

Беренсон. Флорентийские художники Ренессанса, пер. с англ. 1922. Первоначальное мнение о Леонардо известного английского искусствоведа, от которого он потом отказался.

Леонардо да Винчи. Сборник под ред. А. Л. Волынского, изд. «Парфенон», Ленинград, 1922 г. В нем статья Беренсона, в которой он отказывается от своего первоначального хвалебного отзыва о Леонардо как живописце и заменяет его новым, очень отрицательным. Тут же А. Волынский называет свою большую книгу о Леонардо «классической».

З. Фрейд. Леонардо да Винчи.

НА ИНОСТРАННЫХ ЯЗЫКАХ

Verga. Bibliografia Vinciana, послед, издание 1930 г.

Ravaisson-Mollien. Los manuscrits de Leonardo de Vinci, 6 vol. (1881–1891).

Рукописи Парижского института я Парижской национальной библиотеки.

I. P. Richter. The literary Work of Leonardo da Vinci, 3 vol., 1883.

Leonardo da Vinci. Il codice del volo degli ucelli ed altre materie, ed. Sabachnikoff e Piumati, 1893,

Leonardo da Vinci. I manoscritti dell'anatomia, ed. Sabachnikoff e Piumati, 1898.

Leonardo da Vinci. Il codice Atlantico nella Biblioteca Ambrosiana di Milano, 1891 и сл.

Leonardo da Vinci. Das Buch von Malerei, herausg. von. H. Ludwig, 3 т., 1882.

Ed. Solmi. Leonardo, 2 изд., доп. 1907 (небольшая, превосходиая биография, которой автор настоящей книги следовал больше всего в фактической части: устарели сведения о художественном творчестве Леонардо).

G. Seailles. Leonardo de Vinci, l'artiste et le savant, 1892 (поверхностно и устарело).

Eug. Muntz. Leonardo de Vinci, Partiste, le penseur, le savant, 1899 (с многочисленными иллюстрациями).

Paul Muller-Walde. Leonardo da Vinci, Lebensskizze und Forschungen, 2 т., 1889–1890 (с многочисленными иллюстрациями).

W. von Seidlitz. Leonardo da Vinci, der Wendepunkt der Renaissance, 2 т., 1909 (с иллюстрациями).

Gronau. Leonardo da Vinci, 1902.

Mac Curdy. Leonardo da Vinci, 1904.

Ed. Hildebrand. Leonardo da Vinci, der Kunstler und sein Werk, 1927 (систематически подобранные иллюстрации).

Ad. Venturi. Leonardo da Vinci pittore, 1920.

A. Schiaparelli. Leonardo ritrattista, 1921.

Lionello Venturi. La critica e l'arte di Leonardo da Vinci, 1919.

Giov. Poggi. Leonardo da Vinci, la vita di Vasari nuovamente commentata, 1919.

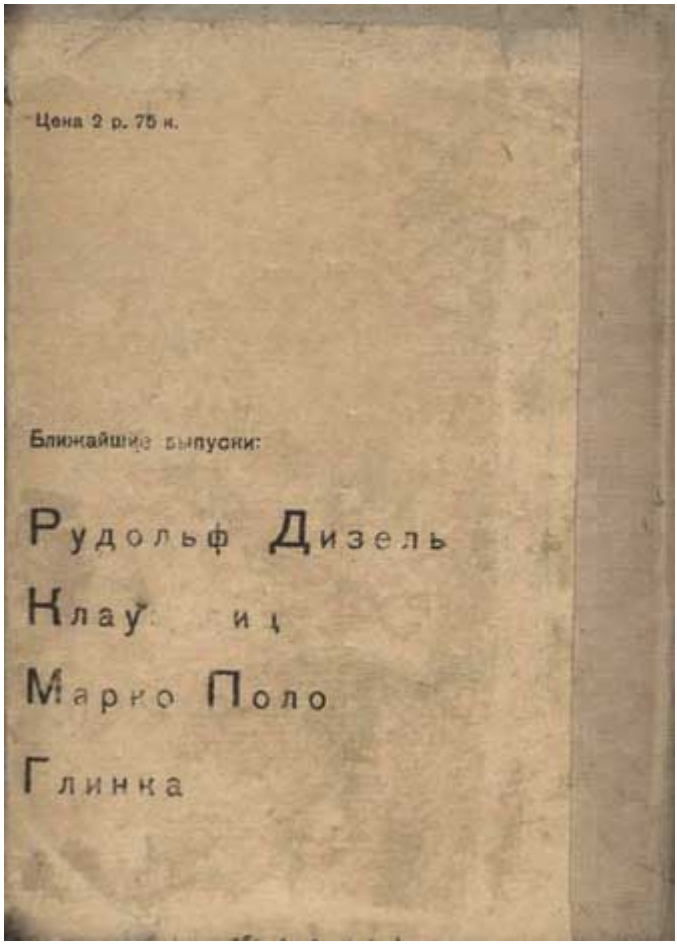
Wilh. Suida. Leonardo und sein Kreis, 1927 (многочисленные иллюстрации).

Osw. Siren. Leonardo da Vinci, l'artiste et l'homme, 3 v, 1928 (многочисленные иллюстрации).

Ed. Solmi. Studi sulla filosofia naturale di Leonardo da Vinci, 1908.

Ern. Cassierer. Individuum und Kosmos in der Philosophie der Renaissance, 1927.

P. Duhem. Etudes sur Leonardo de Vinci; ceux qu'il a lus et ceux qui l'ont lu, 3 v., 1906–1908.


Цена 2 р. 75 к.
Ближайшие выпуски:
Рудольф Дизель
Клаузиус
Марко Поло
Глинка

notes

Примечания

1

Атрибуция (букв, присваивание) — установление принадлежности какого-либо художественного произведения тому или другому мастеру.

2

Нотариусы титуловались не мессир, как рыцари и высокие должностные лица, а сер. Только они одни имели право на этот титул.

3

Лана — значит шерсть.

4

Беноццо Гоццоли — флорентийский живописец XV века, ученик фра Беато Анджелико, создатель фресок во флорентийском дворце Медичи, в церкви Сант Агостино, в пизанском Кампосанто и др.

5

Только после смерти Франчески, в третьем и четвертом браке Пьеро, у него пошли дети, но зато в таком количестве, словно судьба хотела его вознаградить. От третьей жены у него было пятеро детей, а от четвертой — целых шестеро. Последний сын, Джованни, родился когда Леонардо было пятьдесят два года, а самому Пьеро — семьдесят семь.

6

Пацци — богатая купеческая семья во Флоренции. В XV веке Брунеллески построил им дворец и знаменитую часовню при церкви Санта Кроче. Соперники Медичи, обиженные Лоренцо, подстрекаемые папой Сикстом IV, составили заговор в 1478 году, чтобы убить Лоренцо и Джулианно. Но убит был только Джулиано. Лоренцо спасся, и в последующем терроре погибли почти все члены семьи Пацци.

7

Баптистерий — одна из самых старых флорентийских церквей, в которой крестили всех детей, родившихся в городе, «мой прекрасный Сан Джованни», как называл его Данте.

8

Паоло Учелло — флорентийский живописец XV века, написавший множество батальных картин, один из первых мастеров, изучавших перспективу теоретически и практически.

9

Итальянцы обозначали века по сотням: Треченто (трехсотые годы) — XIV век, Кватроченто (четырехсотые) — XV век, Чиквеченто (пятисотые годы) — XVI век.

10

Цицерон и Квинтилиан — римские писатели, проза которых считалась особенно чистой, классики про преимуществу.

11

Микелоццо — архитектор XV века, строитель дворца Медичи во Флоренции.

12

Мазаччо — живописец XV века, родоначальник новой живописи.

13

Анджело Полициано — поэт и ученый, автор «Орфея» и «Стансов о турнире», ближайший друг Лоренцо Медичи.

14

Лоренцо Валла — римский гуманист XV века, блестящий филолог, автор книг: «Красоты латинского языка», в которой под филологическую практику впервые был подведен научный фундамент, и «О наслаждении и об истинном благе», где излагалась теория наслаждения как смысла жизни и побудительного мотива ко всякой деятельности.

15

Поджо Браччолини — флорентийский гуманист XV века, папский секретарь, а позднее канцлер Флорентийской республики, автор целого ряда латинских рассуждений на морально-философские и частью общественно-бытовые темы и сборника веселых латинских анекдотов «Фацетии».

16

Торриджани — флорентийский скульптор, некрупный художник. История с Микеланджело привела к тому, что он должен был уехать из Италии.

17

Квадрант — астрономический прибор.

18

Платон — древнегреческий философ, самый блестящий представитель метафизического идеализма в древности. Его учение подвергалось переработке в более поздний период у представителей философской школы в Александрии, в частности у Плотина, который пропитал его мистико-религиозными моментами. Александрийские платоники оказали влияние на первых идеологов христианства, в частности на апостола Павла.

19

Правда, на другой фреске тот же Гирландайо изобразил себя, брата и зятя. Но это имело совсем иной смысл. Автопортреты художников просто заменяли подпись.

20

Прециозный — преувеличенно изысканный, доходящий до жеманства.

21

Кондотьеры — предводители наемных отрядов в Италии, сначала иностранцы, потом итальянцы. Они вместе со своими отрядами поступали на службу к итальянским тиранам и республикам, с которыми в этих случаях заключался подробный договор, определивший численность отряда, срок службы и плату за службу. Кондотьеры были очень ненадежными полководцами и часто изменяли. Им поэтому не очень доверяли, и, если находились уличающие их факты, они платились жизнью. Макиавелли приписывал кондотьерам и, следовательно, отсутствию национальной армии все невзгоды Италии.

22

Берейтор — заведующий верховой конюшней.

Также — лат.

24

Duca — герцог.

25

Каналы вокруг Милана начали строиться уже в XIII веке. Ими создано плодородие той части Ломбардской равнины, которая примыкает непосредственно к Милану. При Сфорца ирригационные работы (Naviglio Sforzesco) приняли широкие размеры, и Леонардо принадлежит в этих работах большая доля, тем более что он работал над каналами и при Лодовико и позднее, в эпоху французской оккупации.

26

Карл VIII — король Франции в XV веке. В 1494 году предпринял экспедицию в Италию, чтобы завоевать Неаполь, на который французская корона имела давние притязания. Благодаря дружбе с Лодовико Сфорца поход совершился очень удачно, и Неаполь был занят. Но в тылу у Карла создалась коалиция из всех почти итальянских государств, и король, оставив в Неаполе гарнизон, двинулся в обратный путь. Недалеко от Пармы итальянцы пытались окружить и уничтожить французское войско, но Карл пробился и вернулся во Францию. Умер в 1498 году.

27

Sfumato — светотень.

28

Разрушение заключается в том, что слой краски тоненькими цветными лепестками, свертывающимися в трубочки разных размеров, отделяется от сыреющей стены. Художник Луиджи Кавенаги с необыкновенным терпением пытался укрепить эти чешуйки при помощи жидкого клея и даже металлических скобок и долго заботливо следил за картиной, стараясь спасти все, что было можно. После второй мировой войны, когда роспись чудом была сохранена от разрушения (в 1944 году американская бомба почти полностью разрушила трапезную), итальянским ученым удалось успешно провести новую реставрацию «Тайной вечери». — Ред.

29

Леонардо Фибонначчи, иначе Леонард Пизанский — великий итальянский математик XIII века, впервые сформулировавший основы математики как научной дисциплины в новое время.

30

Одно из последних писем Леонардо к герцогу содержит такую фразу: «„О Коне“ не буду говорить ничего, потому что знаю, какие сейчас времена. А помните вы о росписи комнат (в Кастелло)? Напомню вашей милости, что мне не выплачено жалованье за два года, на которое я должен был жить с двумя мастерами».

31

Заговор против Цезаря Борджа был организован в 1502 году кондотьерами, находившимися у него на службе (Оливеротто да Фермо, Вителоццо Вителли, Паоло Орсини, герцог Гравина), и тиранами, у которых Цезарь отнял или грозил отнять владения (Гвидубальдо Монтефельтро, Джанпаоло Бальони) После первых успехов заговорщики, узнав о прибытии к Цезарю французских подкреплений, начали мирные переговоры, и кондотьеры вернулись к нему на службу. Все четверо были казнены.

32

Баччо Бандинелли — флорентийский скульптор XIV века, автор статуи «Геркулес и Как», стоящей во Флоренции у дверей Палаццо Веккьо. Бездарный и завистливый художник, отплативший более даровитым собратьям интригами и казнями.

33

По греческим мифам, Дедал был гениальным механиком, соорудившим для себя и для своего сына Икара крылья, управляя которыми можно было летать по воздуху. Но все скрепы крыльев были восковые. Поэтому, когда Икар, в порыве молодого увлечения и пренебрегая указаниями отца, поднялся слишком высоко, солнце растопило воск, скрепы распались, Икар упал в море и утонул.

сесего — значит лебедь.

35

Мартелли — знатная флорентийская семья, члены которой занимали высокие должности, особенно начиная с XV века. Были близки к Медичи.

36

Рустичи — второстепенный флорентийский скульптор XVI века, статуи которого находятся во флорентийском Баптистерии.

37

Федерико Монтефельтро — первый герцог Урбино (XV век), создатель мощи своего государства и его культурного расцвета. Он выстроил укрепления Урбино и других крепостей, соорудил великолепный Урбинский дворец (архитектор Лучиано де Лаурана), собрал знаменитую библиотеку рукописей. Его портрет написал Пьеро деи Франчески (галерея Уффици во Флоренции).

38

Датарий — одна из высших должностей папской консистории, часто занималась кардиналами. В начале правления папы Льва X датарием был Турини.

39

Эмилия — область в Италии, примыкавшая к древнеримской Эмилиевой дороге, выстроенной консулом Павлом Эмилием (II век до н. э.). В Эмилию входили: Феррара, Парма, Модена, Реджо. Папскую Эмилию составляли только три последних города со своими округами, потому что Феррара фактически рано стала независимой.

Так как «папа» на латинском языке назывался «понтифекс», то правление и время правления каждого папы стали называть понтификатом.

41

«Бесконечное множество людей будут публично и невозбранно продавать вещи величайшей ценности без разрешения их хозяина и которые никогда не принадлежали им и не находились в их влиянии. И правосудие человеческое не будет принимать против них мер». Такова одна из его «пророческих» загадок.

42

Пантеизм — философское направление, созданное в Италии XVI века Телезио и Джордано Бруно. От других, метафизических направлений, пантеизм отличается тем, что утверждал присутствие бога во всех созданиях природы. Бог — во всем («пан» — по-гречески значит «все», а «теос» — «бог»). Формула Бруно гласит: «Мир есть экспликативная полнота компликативной полноты бытия божия», то есть то, что в мире имеет разлитую форму, в боге.

43

Телезио — итальянский философ XVI века, пантеист, предшественник Джордано Бруно.

Эта тирада удивительно похожа на знаменитый монолог Тимона Афинского у Шекспира, дважды цитированный Марксом. И недаром он находится в той пьесе, которая написана Шекспиром в 1609 году, под конец его драматического творчества: в Англии уже отчетливо чувствовалось влияние феодальной реакции, и буржуазии, особенно ее пуританская часть, в азарте самозащиты против феодальных классов и вступившей с ними в союз королевской власти стала обнаруживать худшие стороны человеческой природы, прежде скрытые.

45

«Там, где раньше молодость женщины не находила защиты против похоти и насилий мужчин ни в охране родных, ни в крепких стенах, там со временем будет необходимо, чтобы отец или родные платили большие деньги мужчинам, чтобы они согласились спать с девушками, хотя бы те были богаты, знатны и красивы».